Н. Н. КАЛИТИНА

ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА ФРАНЦИИ

30-х годов XIX столетия



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1955

Н. Н. КАЛИТИНА

ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА ФРАНЦИИ 30-х ГОДОВ XIX СТОЛЕТИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1955

АННОТАЦИЯ

Монография посвящена рассмотрению французской прогрессивной политической карикатуры 30-х годов XIX в., которая является важным этапом в развитии революционно-демократического искусства прошлого.

Книга предназначена для искусствоведов, историков, студентов художественных вузов, а также может быть рекомендована широкому кругу читателей.

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета

Отв. редактор чл.-корр. АН СССР
проф. *М. В. Доброклонский*

ОТ АВТОРА

Изучение революционно-демократического искусства прошлого, связанного с историей революций и борьбой народных масс против эксплуатации, является важной задачей советской искусствоведческой науки. Советскими исследователями в этом отношении сделано немало. В области изучения революционно-демократической литературы XIX в. можно назвать ряд изданий произведений демократических поэтов и исследовательские работы.

Значительно меньше изучено наследие революционного изобразительного искусства XIX в. У нас до сих пор нет обобщающих трудов по истории западноевропейского революционного искусства, нет специальных работ по истории искусства времени революций 1789—1794 гг., 1830 г. и т. д.

Настоящая работа является попыткой рассмотреть ряд основных вопросов, касающихся развития и особенностей прогрессивной политической карикатуры во Франции в 30-е годы XIX в., представлявшей собой важный этап в развитии революционно-демократического искусства.

Карикатуристы 30-х годов глубоко вскрывали в своих произведениях истинную сущность буржуазной монархии, разоблачали контрреволюционную политику короля и правительства, отражали крупнейшие революционные выступления 30-х годов. Они способствовали дальнейшему росту реализма в сатирическом искусстве, создавали типические отрицательные образы правящей буржуазии и типические положительные образы передовых людей своего времени.

Автор поставил своей задачей: 1) дать общую характеристику и показать эволюцию прогрессивной политической карикатуры с 1830 до 1835 г.; 2) раскрыть причины, обусловившие значительный ее подъем; 3) рассмотреть содержание карикатур, характер положительных и отрицательных образов, созданных художниками; 4) определить место прогрессивной политической карикатуры во французском искусстве 30-х годов; 5) дать представление о творчестве наиболее крупных мастеров карикатуры.

Останавливаясь на творчестве отдельных художников, автор сознательно сосредоточил свое внимание на их работах, выполненных в первую половину 30-х годов. Последующий период в творчестве мастеров карикатуры дан лишь в самых общих чертах, так как в противном случае пришлось бы перейти к рассмотрению ряда новых вопросов: социально-бытовой карикатуры, иллюстрации и т. д., что выходит за рамки книги.

В работе использованы литографии, гравюры, офорты, иллюстрированные издания, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина, в библиотеке Института Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина в Москве.

Неполное освещение ряда вопросов, которые автор пытался поставить, например вопроса о политической карикатуре конца 20-х годов XIX в., объясняется отсутствием соответствующих материалов в музеях и библиотеках Советского Союза. Однако имевшиеся в нашем распоряжении материалы дают все же возможность воссоздать общую картину развития прогрессивного сатирического искусства в 30-е годы XIX в.

ГЛАВА I

КРАТКИЙ ОЧЕРК РАЗВИТИЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КАРИКАТУРЫ ВО ФРАНЦИИ С КОНЦА XVIII ВЕКА ДО 1830 ГОДА

Буржуазная революция 1789—1794 гг. открывает новый период в истории Франции. Она нанесла решительный удар по феодализму, расчистила дорогу для развития капиталистического производства и передала власть в руки буржуазии. Несмотря на то, что революция 1789—1794 гг. была по своим задачам буржуазной революцией, главной движущей силой ее были широкие народные массы. Именно потому, что революция во Франции подняла на борьбу с феодально-абсолютистским режимом трудящиеся массы города и деревни, она смогла осуществить с решительностью и последовательностью, которых не знали другие буржуазные революции, радикальные социальные преобразования.

Буржуазная революция 1789—1794 гг. открыла новую страницу и в истории французского искусства, в частности, в истории политической карикатуры. Никогда раньше за такой сравнительно короткий срок не было создано во Франции такого количества карикатур, неразрывно связанных с социально-политической жизнью страны. Карикатура стала широко использоваться различными политическими партиями для защиты своих классовых интересов, она являлась одним из орудий борьбы между прогрессивными, революционными силами и силами контрреволюции. Революционные события нашли свое непосредственное отражение в карикатуре, содержание и характер которой менялись по мере поступательного развития революции по восходящей линии.

Политические карикатуры можно было встретить иногда в виде приложений к газетам и журналам, но основная масса карикатур представляла собой отдельные сатирические картинки. В большинстве своем это были офорты, раскрашенные от руки. Они продавались в магазинах эстампов, на лотках разносчиков, выставлялись в витринах.

Следует отметить, что французская политическая карикатура 1789—1794 гг. не являлась предметом специального исследования советских искусствоведов. Наиболее значительной среди работ, затрагивающих эту тему, является статья Е. Г. Лисенкова «„Капричос" Гойи и сатирическая графика французской буржуазной революции 1789 г.»[1]

Детальный анализ политических карикатур этих лет не входит в задачу данного очерка, поэтому в нем дается только общая картина развития прогрессивной карикатуры этих лет, связанной с революционной демократией и в значительной степени отразившей интересы народных масс.

Развитие революционной картинки и карикатуры конца XVIII в. было тесно связано с тремя этапами французской буржуазной революции 1789—1794 гг. С начала революции появилось множество картинок, посвященных теме освобождения третьего сословия и единства всех сословий. Примером произведений такого рода может служить офорт «В настоящее время необходимо, чтобы каждый нес груз», изображающий дворянина, аббата и представителя третьего сословия, которые сообща несут на плечах ношу с надписью: «Национальный долг, земельный налог».[2]

В течение первого этапа революции часто можно было встретить картинки, которые показывали тяжелое положение представителей третьего сословия в дореволюционные годы. Так, например, на офорте «В прошлые времена самые полезные люди попирались ногами» был изображен представитель третьего сословия, придавленный огромным камнем, на котором стоят дворянин и священник.[3] Очевидно, анонимный автор этого рисунка имел в виду прежде всего крестьянство, изнывавшее под тяжестью налогов. На это указывает место действия — сельский пейзаж и изображенные на рисунке лопата и горка фруктов.

По мере дальнейшего развития исторических событий становилось все меньше картинок, прославлявших единство и гармонию интересов.

С конца 1789 г. и в течение 1790 и 1791 гг. особенное распространение получили карикатуры на дворянство и духовенство. Значительная часть карикатур и картинок на эту тему была посвящена уничтожению феодальных привилегий этих сословий. Чаще всего художники изображали французских патриотов, которые расправляются с аристократами и служителями церкви. Здесь широко использовалось изображение патриотов в виде всевозможных «охотников», «курильщиков», «врачей», которые «охотятся» за аристократами и священниками, «выкуривают» дворянские и церковные привилегии и т. д. На одной из подобных карикатур был изображен

---

[1] «Искусство», 1937, № 5.

[2] Эрмитажное собрание. Карикатуры французской революции, папка 117, № 829. (В дальнейшем мы будем указывать сокращенно: папку и номер рисунка.)

[3] ЭС, папка 116, № 640.

зубной врач—патриот, выдергивающий у аббата последние корешки.[1] Так в образной форме художник показывал урезывание прав и имущества церкви, уничтожение привилегий духовенства. Под рисунком была помещена подпись: «Ты угрожаешь тщетно корешком своим, чтоб не кусал он больше, я расправлюсь с ним».

Большинство революционных карикатур и картинок времени буржуазной революции 1789—1794 гг. сопровождалось пояснительными надписями, стихами, диалогами. Нередко надписи, разъясняющие изображаемое, встречались и в самих рисунках. Зачастую в этих пояснительных надписях, сделанных от руки, встречаются грамматические ошибки. Это вполне понятно, так как в значительной своей части революционные картинки были выполнены не художниками-профессионалами, а малоизвестными мастерами и ремесленниками, которые были глубоко захвачены революционными событиями.

Этими мастерами были созданы замечательные по меткости своих характеристик карикатурные образы священника и аристократа. Представители духовенства изображались обычно толстыми и тупыми людьми, предпочитающими всему на свете свои доходы. Религия и вера перестали быть для них убеждением. Карикатуристы изображали как они пьянствуют в кабачках, нарушают обеты безбрачия и трезвой жизни.

Если монахи, сельские священники и прочие представители низших слоев католического духовенства показывались революционной картинкой с некоторым добродушием, то епископ, кардинал, папа подвергались беспощадному обличению. В этом ярко отразилось резко отрицательное отношение демократических художников к князьям церкви, к феодалам. Например, на одной из карикатур был изображен римский папа, прибывший за советом в рай, и Христос, который, подобно секретарю, записывает «протокол» беседы святых с папой.[2] На другом рисунке папа помещен в ад. Встречающие его черти сообщают ему, что здесь он встретит большинство своих сторонников.[3]

В образе аристократа художники подчеркивали самодовольство и кичливость, показывали, что он обогащается за счет простого народа. Несколько позднее аристократа стали изображать озлобленным и испуганным, изрядно потрепанным революцией, как это сделано, например, в карикатурах на маршала-аристократа и маркиза-аристократа.[4] Большинство этих сатирических образов неразрывно связано с устным народным творчеством, с народными представлениями, накопившимися в течение веков, с живым наблюдением действительности.

Изображению представителей реакции в революционной политической карикатуре противопоставляется образ крестьянина

---

[1] ЭС, папка 227, № 1128.
[2] ЭС, папка 116, № 632.
[3] ЭС, папка 116, № 633.
[4] ЭС, папка 117, № 978.

и собирательный образ человека третьего сословия. В карикатурах, стоящих ближе к народным массам, обычно встречаются образы Папаши Дюшена, Жана Барта, ловкача Матье. Каждый из них воплощал в себе какие-то существенные черты, характерные для простолюдина, патриота, демократа. В собирательном образе Папаши Дюшена подчеркивались его преданность родине, смелость, чувство товарищества, любовь к веселой, а иногда и «соленой» шутке, столь характерные для французского крестьянина. Все эти черты делают образ Дюшена своеобразным предшественником роллановского Кола Брюньона.

Жан Барт представлял собой личность историческую. Он был сначала корсаром, а в 70-х годах XVII в. поступил на французскую службу и прославился своей отвагой в борьбе с английским флотом. В его образе выявлялись именно те черты, которые были наиболее существенны для данного момента: патриотизм, отвага, решимость.

Художники охотно обращались к этим образам, когда хотели показать борьбу народа с дворянством и духовенством. Так, на одном из офортов неизвестный карикатурист изобразил сражение Папаши Дюшена, Жана Барта и Матье с тремя аристократами.[1]

Критике дворянства и духовенства были посвящены и некоторые карикатуры, помещавшиеся в газетах и журналах. Отдельные карикатуры, высмеивающие дворянство и духовенство, публиковались в политико-теоретическом еженедельнике якобинцев «Парижские революции», издававшемся книготорговцем Прюдомом с 1789 по 1794 г., в газете Камилла Демулена «Революции Франции и Брабанта», выходившей в 1789—1791 гг., и ряде других.

Существенно отметить, что заставка газеты Эбера «Отец Дюшен» была посвящена также критике духовенства. Вначале газета выходила с заставкой, на которой Дюшен был изображен в добродушном настроении, но затем (с тринадцатого номера за 1791 г.) издание было украшено новой виньеткой. Вид Дюшена во второй гравюре стал гораздо воинственнее. За пояс его засунуты пистолеты, в правой руке он держит топорик, которым замахивается на коленопреклоненного аббата. Эбер писал, что в коленопреклоненной фигуре следует видеть аббата Мори, на которого резко нападали демократические газеты.[2]

Революционные карикатуристы не только разоблачали отдельных представителей реакции и создавали собирательные карикатурные образы, но и высмеивали также государственные учреждения, в частности Учредительное, а затем Законодательное собрание. Это было связано с развитием революции и свидетельствовало о том,

---

[1] ЭС, папка 116, № 596.

[2] Le Pére Duchesne d'Hébert, réimpression avec notes et introduction par F. Braesch, Paris, 1922, № 79, 139.

что революционная карикатура по мере усиления классовой борьбы становилась последовательнее, отражая интересы широких народных масс. Нападкам карикатуристов подвергались отдельные члены Собрания и некоторые его постановления. Например, было высмеяно постановление Собрания о правах депутата, по которому избранным могло быть только лицо, платящее ежегодные налоги в размере не менее серебряной марки. В ответ на это решение появилась карикатура, изображающая весы, чаша которых с жирной свиньей и мешком с деньгами, перевешивает другую чашу, на которой находится простолюдин, не имеющий денег.[1] Карикатура была понятна народным массам с первого взгляда. Другие карикатуры на эту тему были рассчитаны на более образованного зрителя. Например, офорт, где чаша весов с деньгами перевешивает чашу, на которой находится «Новая Элоиза», «Эмиль» и «Общественный договор» Ж.-Ж. Руссо [2] (согласно постановлению об имущественном цензе Руссо не смог бы быть избран в состав Национального собрания). В некоторых карикатурах времени французской революции использовались литературные образы. Художники особенно охотно обращались к произведениям Рабле и Лафонтена. Чаще других можно было встретить в карикатурах образ Гаргантюа.

Во многих карикатурах этих лет раскрывалось истинное лицо партии фельянов, объединявшей силы крупной буржуазии и дворянства. Особенно доставалось Барнаву. На гравюре «Придворный 1791 года — представитель народа 1789 года»[3] Барнав был изображен двуликим человеком, который рукой сжимает кошелек с деньгами, полученными им от короля (об этом говорит надпись), а ногами топчет бумаги, на которых можно прочесть: «отечество», «свобода».

По тому же принципу была построена карикатура «Двуликий человек»,[4] высмеивающая начальника национальной гвардии Лафайета и мэра Парижа Байи. Оба этих политических деятеля были в начале революции «идолами дня» и пользовались широкой популярностью. Однако еще в 1789 г. Лафайет имел тайные связи с контрреволюцией. Эти связи вскрылись во время кровавой бойни в Нанси, подстрекателем которой был Лафайет, а затем во время расправы с народом на Марсовом поле в июле 1791 г. В годовщину взятия Бастилии Марат выступил со своим знаменитым памфлетом «Адский план врагов революции», разоблачавшим заговор Мирабо, Лафайета и Сийеса. «Друг народа» предупреждал о том, что готовилась измена делу революции.[5]

Ф. Энгельс отмечал, что Марат «безжалостно срывал маску с тогдашних кумиров — Лафайета, Байи и других, разоблачая в

---

[1] ЭС, папка 116, № 524.
[2] ЭС, папка 116, № 523.
[3] ЭС, папка 117, № 747.
[4] ЭС, папка 117, № 764.
[5] «Ami du peuple», №CLXI, стр. 3.

их лице уже законченных изменников революции. . .»[1] Эту же роль выполняли и многочисленные революционные карикатуры на Байи и Лафайета. Они распространялись в виде отдельных листков, а также печатались в газетах и журналах. Так, в еженедельнике якобинцев «Парижские революции» в 1791 г. была помещена карикатура «Белый слон». На рисунке, где было изображено множество действующих лиц, центральное место занимал белый слон.

«В настоящее время в Сиаме, — писала газета, — поклоняются слону... Это животное известно уже в течение десятка лет. Замечали, что оно переправлялось через море, чтобы сражаться в отдаленных лесах... Белый слон, инстинкт которого равен уму наилучшего придворного, стремился показываться как можно чаще народу, не забывая приветствовать направо и налево. . .»[2] Нетрудно было угадать, что речь идет о генерале Лафайете, «шуте старого и нового света», как его насмешливо прозвал Марат. Высмеивая тот ореол славы, которым был окружен Лафайет в начале революции, художник остроумно связал образ генерала с образом белого слона,[3] а восторженных парижан, куривших ему фимиам, изобразил в виде жителей Сиама (в Сиаме белые слоны, встречающиеся крайне редко, обожествлялись и были предметом религиозного культа). Комическое впечатление достигалось благодаря изображению главных действующих лиц в виде животных и предметов: Лафайет — слон, Байи — журавль, король — бревно, королева — ласка. Подчеркивая, что Лафайет состоит в заговоре со двором, газета писала, «что хобот слона нашел путь к уху ласки».

Начиная с 1791 г. широкое распространение получили карикатуры на короля и королевскую семью.

Если до бегства короля в Варенн в 1791 г. корона еще пользовалась некоторым уважением народа, то после бегства короля и распространения известий о заговоре двора монархические иллюзии были окончательно разрушены. Сразу же после бегства в Варенн появились карикатуры и картинки, отличающиеся своей политической остротой и беспощадностью от всех предшествующих изображений короля. Очень выразительна в этом отношении сатирическая картинка, изображающая бюст «Людовика Фальшивого», по обеим сторонам которого, как бы сторожа короля, стоят Папаша Дюшен и Жан Барт.[4] Рисунок имел подпись: «Кто не держит своего слова, чорт возьми. . .» В этой картинке нашли свое яркое отображение настроения широких народных масс, требовавших суда над королем. Заключение в тюрьму Тампль короля-предателя и ненавистной королевы Марии-Антуанетты было встречено трудящимися массами с большим удовлетворением. Об этом свидетельствует

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. II, М., 1948, стр. 317.

[2] Révolutions de Paris, 1791, № 96, стр. 214—215.

[3] Брюэль в каталоге коллекции де Винка (Collection de Vink, Inventaire analytique, т. II, Paris, 1914, стр. 712) отмечает, что Лафайет изображен в виде белого слона, так как он всегда ездил на белой лошади.

[4] ЭС, папка 118, № 1085.

карикатура, изображающая все семейство Бурбонов в виде «свиней, возвращенных в хлев».[1]

Многие карикатуры показывали, что содержание королевской семьи ложилось тяжелым бременем на плечи трудящихся масс. Этой теме был посвящен офорт «Былое пиршество нового Гаргантюа и его семьи».[2] Людовик XVI, Мария-Антуанетта и придворные были изображены здесь в виде великанов, пожирающих в один присест все, что добыто многими годами народного труда. С особенной ненавистью неизвестный художник нарисовал королеву, которая наполняет свой стакан человеческой кровью.

Карикатуры на короля и королевскую семью, получившие широкое распространение со времени их бегства в Варенн, встречаются и в течение второго периода революции. 21 января 1793 г. Людовик XVI был казнен. Несколько дней спустя появился рисунок, изображающий отрубленную голову короля, с подписью: «Повод для размышления коронованным жонглерам».[3] Этот рисунок, отличавшийся резкостью и политической остротой, глубоко отражал народную ненависть к тиранам.

Наряду с карикатурами на короля во второй период революции особым распространением пользовались карикатуры на эмигрантов и армию контрреволюции. Еще с весны 1792 г. революционная Франция начала справедливую войну против контрреволюционной Европы. Против молодой Французской республики (республика была провозглашена в сентябре 1792 г. Конвентом, избранным после народного восстания в августе 1792 г.) сплотились силы внутренней и внешней контрреволюции. Грозная опасность, нависшая над страной, вызвала широкое патриотическое движение в народных массах.

«Война 1792 года, — писал И. В. Сталин, — была династической войной неограниченных королей-крепостников против республиканской Франции, испугавшихся революционного пожара в последней. Целью войны было потушить этот пожар, восстановить во Франции старые порядки и тем гарантировать перепугавшихся королей от революционной заразы в их собственных государствах. Именно поэтому сражались так самоотверженно революционеры Франции с войсками королей».[4]

Карикатура бичевала эмигрантов, европейских королей, она показывала неразрывную связь, существующую между французскими эмигрантами, монархической Европой и католической церковью. Например, на карикатуре «Избирательный совет»[5] были изображены архиепископ Трирский, немецкие принцы, принц Конде, возглавлявший французскую эмигрантскую армию, и другие участники контр-

---

1 ЭС, папка 118, № 1074.
2 Офорт находится в экспозиции Государственного Эрмитажа.
3 Collection de Vink. Inventaire analytique, т. II, Paris, 1914, № 5206.
4 И. В. Сталин. Соч., т. 3, стр. 5.
5 ЭС, папка 116, № 704.

революционной коалиции. Безобразные, одетые в мантии и парики, воинственно жестикулирующие или тупо смотрящие перед собой, они напоминают отвратительные и смешные манекены. Другая карикатура[1] показывала контрреволюционную армию, в бессилии остановившуюся перед скалой, над которой развевается флаг свободы.

Начиная с 1793 г., когда в войну против революционной Франции вступила Англия, возглавившая коалицию феодальных государств, появилось большое количество революционных карикатур, направленных против английского короля и правительства. На одной из карикатур английское правительство было изображено в виде страшного чудовища со знаками королевского достоинства, обременяющего свой народ непосильными налогами.[2] Рисунок принадлежал выдающемуся французскому художнику-революционеру члену Конвента Жаку-Луи Давиду. Появился он уже в третий период революции, в период революционно-демократической диктатуры якобинцев.

Революционное правительство придавало большое значение развитию искусства, в частности развитию графики и карикатуры. Так, в решении Комитета общественного спасения от 12 сентября 1793 г. было записано: «Комитет общественного спасения Национального Конвента уполномочивает депутата Давида использовать таланты и средства, находящиеся в его ведении, на то, чтобы увеличить количество гравюр и карикатур, которые смогут разбудить общественные умы и дать почувствовать, насколько жестоки и смешны враги свободы и республики».[3]

По поручению Комитета общественного спасения многие художники (Дюбуа, Массар, Дюпуи и другие) выполняли карикатуры, направленные против внешней и внутренней контрреволюции. Но по сравнению с предшествующими периодами сохранилось значительно меньше карикатур, относящихся ко времени якобинской диктатуры.[4] Это объясняется не только тем, что карикатура в эти годы не была столь распространена, но еще и тем, что значительная часть этих карикатур, вероятно, была уничтожена в период последующей реакции, что вполне возможно, если вспомнить эпизод с портретом депутата Конвента Лепелетье де Сен-Фаржо работы Давида. Портрет был уничтожен дочерью Лепелетье, стыдившейся революционного прошлого своего отца.

Революционной политической сатире противостояла сатира контрреволюционная. В огромном количестве подобные карикатуры

---

[1] ЭС, папка 116, № 711.

[2] A. Blum. La caricature révolutionnaire, Paris, 1914, стр. 195, № 605.

[3] F.-A. Aulard. Études et leçons sur la Révolution française, Paris, 1893, стр. 264.

[4] В собрании Эрмитажа, в коллекции де Винка (Collection de Vink, Inventaire analytique, Paris, 1909—1921) почти совершенно отсутствуют революционные карикатуры этого времени. В каталоге изд. «Революционная карикатура» (A. Blum. La caricature révolutionnaire, Paris, 1914), в основу которого положено собрание музея Карнавале, также очень немного карикатур этих лет.

выполнялись в Англии и Германии — в странах, участвовавших в контрреволюционной коалиции. Кроме того, и в Париже над контрреволюционными карикатурами работали монархически настроенные художники. Наиболее известным среди них был Вебер, казненный в 1794 г. за контрреволюционную деятельность. Контрреволюционные карикатуры были выполнены в основном в технике акватинты. Изо дня в день, часто подделываясь под стиль революционных карикатур, контрреволюционные карикатуристы, которые отражали интересы внутренней и внешней контрреволюции, пропагандировали свои реакционные идеи. Это подражание революционным картинкам было связано, по всей вероятности, не только со стремлением сделать свои произведения более доступными для народа, но и с желанием внешним сходством с революционными карикатурами ввести в первый момент в заблуждение зрителя. Карикатуристы этого направления изображали в качестве опасных революционеров не только деятелей революционно-демократического лагеря, но и умеренных либералов, т. е. всех тех, кто не примыкал к крайним монархистам (адвоката Тарже, игравшего значительную роль при обсуждении конституции 1791 г.,[1] Лафайета, Байи[2] и других).

Особенным нападкам со стороны реакции подвергались революционная армия и якобинский клуб, так как справедливая война революционной Франции, вызвавшая огромный патриотический подъем в стране, и якобинский клуб, членами которого были Марат, Дантон, Робеспьер, вызывали чувство жгучего страха у всех защитников старого режима. В качестве примера подобных карикатур можно назвать хотя бы карикатуру «Заседание у якобинцев в январе 1792 г.»[3]

Многие контрреволюционные карикатуры были непосредственно связаны с роялистскими журналами и прежде всего с журналом «Деяния апостолов».[4]

До нас почти не дошли имена карикатуристов революционных лет. О них встречаются лишь отдельные редкие упоминания. Так, известно, например, что Давид и скульптор Шоде выполняли по поручению Комитета общественного спасения карикатуры на англичан. Чаще других упоминается имя гравера Вильнева, который публиковал, начиная с 1789 г., «Общую коллекцию карикатур французской революции», выполненную в отличие от других революционных картинок в технике акватинты и отличающуюся тонкостью исполнения.

Революционной карикатуре по сравнению с контрреволюционной была свойственна бо́льшая простота и ясность, хотя она была далеко не однородна как по своему идейному содержанию, так и по худо-

---

[1] ЭС, папка 117, № 721.
[2] ЭС, папка 117, № 727.
[3] ЭС, папка 117, № 780.
[4] Например, карикатура «Открытие клуба революции» (ЭС, папка 116, № 528) отсылала к журналу «Actes des apôtres», гл. 23.

жественному решению. На многих революционных картинках этих лет явственно чувствуется печать классицизма, бывшего господствующим направлением в искусстве времени французской буржуазной революции конца XVIII в. Это сказалось, в частности, в обращении к античности, в создании обобщенных героических образов, решенных вместе с тем, как это было свойственно художникам-классицистам, в плане общечеловеческом, без каких-либо попыток дать изображаемым персонажам классовую социальную характеристику. Классицистические приемы чувствовались и в композиционном построении и в способах изображения многих карикатур. Любопытно отметить, что даже в игральных картах короли, дамы и валеты были заменены символическими изображениями гениев войны, мира, искусств и торговли, свобод культа, прессы, брака и профессии, равенств обязанностей, прав, сословий, цветов кожи.

Иногда художники непосредственно использовали традиции искусства прошлого, античности для конкретных целей революционной борьбы конца XVIII в. Так, например, в журнале «Парижские революции» была воспроизведена без всяких изменений известная античная скульптура Лаокоона, содержание которой переосмыслялось лишь при помощи соответствующих надписей.[1] Лаокоон и его сыновья представляли собой Францию и патриотов, а змея — заговор и козни министров Неккера, Казалеса и других.

Буржуазные искусствоведы обычно приписывают классицизму безраздельное господство в искусстве времени революции 1789—1794 гг. Однако в период обостренной революционной борьбы, которая наблюдалась в эти годы, могучее народное движение должно было наложить свой отпечаток и на искусство, причем не только в смысле создания произведений на революционные темы, но и в смысле метода отображения действительности. Мы говорим здесь о реалистическом направлении, которое неразрывно связано с широким народным движением, с демократической идеологией и обусловлено на каждом этапе своего развития конкретными историческими условиями, существующими в данной стране в определенный период.

Реалистические произведения искусства, несомненно, существовали во время революции. Достаточно вспомнить «Смерть Марата» Давида и ряд других его работ.[2] Изучение революционной сатирической графики значительно расширяет наше представление о реалистическом направлении в искусстве французской революции. Многие сатирические картинки, близко связанные с народным творчеством, с демократической идеологией широких трудящихся масс, отличались доходчивостью и большой силой художественного обобщения.

---

[1] «Révolutions de Paris», 1790, № 63.

[2] См. А. Н. Замятина. Давид. М., 1936; Ю. Золотов. Реалистические основы творчества Ж.-Л. Давида. «Искусство», 1953, № 5.

Прогрессивными карикатуристами были созданы запоминающиеся сатирические образы представителей дворянства и духовенства, которым противопоставлялся собирательный образ человека из народа. Эти образы как положительные, так и отрицательные, в которых были подчеркнуты существенные черты представителей различных классов, были во многих сатирических картинках настолько выразительными, что их понимал любой зритель даже без чтения пояснительной надписи. Композиционное построение таких карикатур и картинок было простым: охотнее всего художники изображали несколько фигур и сосредоточивали действие на переднем плане, давая возможность зрителю быстрее понять все изображенное. Зачастую на таких картинках и карикатурах фон вообще не проработан. Рисунок же почти всегда контурный (мы отмечали, что большинство революционных карикатур выполнялось в технике офорта).

Многим революционным картинкам и карикатурам недоставало художественного мастерства, но они подкупали политической остротой, актуальностью, искренностью, подлинной взволнованностью и глубиной патриотического чувства.

В дальнейшем эти реалистические тенденции в искусстве французской карикатуры, подавленные почти полностью во время Империи, получили развитие в конце периода Реставрации и достигли своего наивысшего расцвета в 30—40-е годы XIX в., являясь органической частью искусства критического реализма.

Таково в самых общих чертах развитие революционной карикатуры во Франции в 1789—1794 гг.

По мере подъема революционного движения, по мере роста активности народных масс прогрессивная политическая карикатура этих лет все глубже отражала действительность, становилась политически острее. На смену картинкам, прославлявшим единство трех сословий, пришли резкие, обличительные карикатуры на дворянство и духовенство, гневные сатиры на короля-изменника, на эмигрантскую армию, на смену идеализированным портретам Лафайета, Байи, Барнава — рисунки, разоблачавшие либеральную буржуазию.

* * *

Восходящая линия развития французской революции окончилась с падением якобинской диктатуры. 9 термидора (27 июля 1794 г.) в Конвенте произошел переворот, поставивший у власти контрреволюционную буржуазию.

Положение народных масс во время Термидорианской контрреволюции и Директории непрерывно ухудшалось. Вспыхнувшие на почве голода жерминальское и прериальское восстания были жестоко подавлены. Раскрытие в 1796 г. заговора Бабефа еще более усилило реакцию. Совершенно очевидно, что в условиях подавления

революционных выступлений, уничтожения завоеваний революции и демократических свобод не существовало благоприятной обстановки для развития революционной политической сатиры. В первые годы после 9 термидора еще можно было встретить карикатуры, связанные с революционной демократией, как, например, сатиры на коалиционные армии, папу Пия VI, а также карикатуры на правительство Директории.

Однако революционных карикатур с каждым годом становилось все меньше и меньше, а число контрреволюционных листков возрастало. Сразу же после 9 термидора стали открыто распространяться контрреволюционные карикатуры на якобинцев. Они были направлены главным образом против Марата, Робеспьера и Сен-Жюста. Упадок политической карикатуры в период Директории сопровождался все возрастающим развитием карикатуры нравов. Лавки торговцев эстампами были заполнены картинками с изображением мод и фривольных сценок. «Героями» этих произведений были обжоры, политиканы, щеголи, модницы. В области бытовой карикатуры выступил ряд крупных мастеров, таких как Карл Верне, Бозио, Буальи и другие.

Буржуазные искусствоведы считают бытовую карикатуру этого времени значительнее сатиры революционной эпохи, потому что в области карикатуры стали работать крупные мастера. Однако в целом карикатура периода Директории представляла собой регресс по сравнению с сатирой революционных лет. Ее не вдохновляли революционные идеи, она далеко отошла от народных масс, от оценки современных ей событий, замыкаясь в кругу курьезов, хотя в отношении профессионального мастерства она в ряде случаев и превышала революционную карикатуру.

Если в период Директории наблюдался упадок революционной политической сатиры, то во время Консульства и Империи она вообще перестала существовать. Это и понятно. Наполеоновское правительство представляло собой «буржуазное правительство, которое задушило французскую революцию и сохранило только те результаты революции, которые были выгодны крупной буржуазии».[1]

Государственный переворот 18 брюмера (9 ноября 1799 г.) поставил у власти Наполеона сначала в качестве первого консула, а затем и императора. Крупная буржуазия оградила себя при помощи военной диктатуры как от демократии, так и от феодально-монархического движения, поддерживаемого коалицией. Все издания, газеты, пьесы находились под строгим контролем министерства внутренних дел, министерства полиции и самого императора. Наполеон рассматривал искусство, литературу, театр как средства прославления и укрепления своей личной власти. Изменилась тематика художественных произведений, были уничтожены достижения

---

[1] И. В. Сталин. О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников. Госполитиздат, 1954, стр. 7.



Ж. Травьес. Геракл-победитель. *Литография. 1834 г.*

революционной эпохи в области организации художественной жизни, возродилась уничтоженная в период революции Академия. Классицизм, утратив свои прогрессивные революционные идеи, стал придворным искусством Империи. Вполне понятно, что и политических карикатур почти не существовало. Карикатуры на коалиционную армию утратили свое революционное содержание, когда оборонительные, справедливые войны Французской республики сменились захватническими войнами Наполеона. Да и подобные карикатуры были крайне слабо распространены, так как высказывания или изображения, связанные с вопросами не только внутренней, но и внешней политики, не разрешались без приказания императора, даже если эти высказывания и изображения делались в самом верноподданническом духе. Безусловно, в начале XIX в. во Франции были антиправительственные карикатуры, но они сразу уничтожались и почти не дошли до нас.

Карикатуры на Наполеона были широко распространены в России, Испании и других странах, боровшихся с наполеоновским нашествием. В годы Отечественной войны 1812 г. в России были созданы замечательные политические карикатуры, разоблачавшие захватническую политику Наполеона. Карикатуры Теребенева «Французский вороний суп», «Ретирада французской конницы», «Крушение всемирной империи» и другие, сатирические работы Иванова, Венецианова пользовались мировой известностью.

Во Франции же антибонапартистские карикатуры получили широкое распространение лишь после свержения императора. Эти карикатуры, созданные в период первой Реставрации Бурбонов, имели различные источники. В них нашли свое отражение настроения широких народных масс, которые были задавлены налогами, военными сборами и до предела утомлены бесконечными войнами. Но до нас дошло больше карикатур, исходивших из лагеря дворян-эмигрантов и роялистов. В этих карикатурах часто изображали Наполеона с «галстуком» — виселицей на шее, высмеивали бывшего члена Конвента, затем герцога Империи Камбасереса.

В бурные 1814 и 1815 гг., когда первая Реставрация Бурбонов сменилась восстановлением власти Наполеона, а после сражения при Ватерлоо вновь был восстановлен режим Реставрации, политические карикатуры получили значительное распространение. Однако эти карикатуры нельзя сравнивать с революционной сатирой 1789—1794 гг. Они не обладали ни глубиной, ни народностью последней и отражали в значительной степени борьбу двух лагерей — дворянской реакции и бонапартистов, которые в равной мере были враждебны народу и его чаяниям.

Большой популярностью в это время пользовался сатирический журнал «Желтый карлик», издававшийся в 1814— 1815 гг. Журнал выходил шесть раз в месяц; в качестве приложения к нему добавлялись карикатуры — офорты, раскрашенные от руки. Журнал отражал в основном настроения либеральной буржуазии, недовольной политикой Бурбонов и ликвидацией монопольного положения

французских промышленников на европейском рынке. Он занимал весьма умеренную позицию, выступая только против наиболее реакционных мер правительства. Сам Людовик XVIII пописывал анонимные статейки, которые печатались в этом журнале.

Наибольшей известностью среди карикатур «Желтого карлика» пользовались карикатуры на «рыцарей ордена гасильников»,[1] куда относились все наиболее реакционные деятели и главным образом реакционное духовенство, и «рыцарей ордена флюгеров»,[2] в образе которых высмеивались лица, изменявшие множество раз свои взгляды и предававшие каждый из режимов, которым они служили. Особенно доставалось Талейрану. Он изображался в виде человека с шестью головами, каждая из которых произносит последовательно: «Да здравствуют нотабли!», «Да здравствует свобода!», «Да здравствует первый консул!», «Да здравствует император!», «Да здравствует король!» и затем просто: «Да здравствует...» Шестое восклицание карикатурист предусмотрительно не закончил, подчеркивая тем самым, что Талейран может так же изменить Бурбонам, как изменял ранее другим правительствам. Как известно из последующих событий, пророчество художника оправдалось—после революции 1830 г. Талейран перешел на сторону Орлеанов.

Карикатуры журнала были тесно связаны с текстом, в котором давались пространные объяснения, причем текст играл значительную роль и в самой карикатуре. Начиная с марта 1815 г., с момента возвращения Наполеона, «Желтый карлик» открыто стал поддерживать императора, что и привело к закрытию журнала после второго возвращения Бурбонов. «Желтый карлик» оказал значительное влияние на сатирическую прессу. После его исчезновения появились многочисленные подражания самых различных оттенков: эмигрантский «Белый карлик», «Розовый карлик» и другие журналы.

В период Ста дней и в первые месяцы второй Реставрации были широко распространены карикатуры на Бурбонов. Они исходили в основном из бонапартистского лагеря, но зачастую выражали недовольство народных масс реставрированной монархией. Народные картинки изображали Людовика XVIII в окружении дворян и католического духовенства, которые требуют восстановления феодальных порядков, всей тяжестью ложащихся на крестьян, в них подчеркивалось, что Бурбоны обязаны своим возвращением иностранной коалиции. На эту тему была выполнена, например, очень выразительная карикатура «Второе триумфальное возвращение», на которой Людовик XVIII был изображен въезжающим во Францию на крупе казачьей лошади.

Правительство восстановленной монархии и в экономическом, и в политическом отношении стремилось сочетать интересы землевладельческого дворянства и верхушки буржуазии, однако главной

---

[1] «Nain jaune», № 349, 15 февраля 1815 г.
[2] «Nain jaune», № 358, 30 марта 1815 г.

его опорой являлись крупные землевладельцы. Положение народных масс продолжало оставаться чрезвычайно тяжелым. Существовала постоянная угроза восстановления феодального строя, все более усиливался капиталистический гнет. Политическая борьба шла в основном между ультрароялистами, стремившимися к возвращению дореволюционных порядков, роялистами-конституционалистами, защищавшими хартию, и либералами, требовавшими расширения конституционных прав буржуазии. Последних поддерживали широкие слои населения: крестьяне, бывшие наполеоновские офицеры, рабочие, демократически настроенная интеллигенция. К. Маркс писал, что борьба между трудом и капиталом в период Реставрации в политической области была отодвинута на задний план борьбой «между феодалами и правительствами, сплотившимися вокруг Священного союза, с одной стороны, и руководимыми буржуазией народными массами — с другой».[1]

В области идеологии также происходило усиление реакции. Показательно в этом отношении возросшее в стране влияние клерикализма и иезуитов. Но, несмотря на реакционные мероприятия правительства, в годы Реставрации было все же больше возможностей для выражения оппозиционных настроений, чем во времена Империи. Существовала, в частности, легальная оппозиционная печать.

В периоды усиления белого террора оппозиция искала пути для выражения своих взглядов в неполитических изданиях. Так, например, разные оппозиционные группы объединялись вокруг журнала «Минерва»; писатели, изгнанные из политических журналов, сотрудничали в журнале «Зеркало», выходившем в 1821—1823 гг. и не подлежавшем вначале цензуре.[2]

С этим журналом были связаны и либерально настроенные художники, в частности Делакруа и Пигаль. Примером карикатур—приложений к «Зеркалу», могут служить весьма умеренные по своему содержанию и посредственные по выполнению ранние литографии Делакруа, такие как карикатура «Раки в Лонгшане»,[3] изображающая «друзей мрака» — реакционеров на раках с гасильниками на головах, или карикатуры на ультрароялистскую газету «Котидьен» и другие. Однако журнал «Зеркало» не был специальным журналом политических карикатур. Среди четырех гравюр, прилагавшихся к «Зеркалу» каждый месяц, довольно редко можно было встретить карикатуру.

Политические антиправительственные карикатуры прилагались также к журналу «Человек в сером» бонапартистской ориентации, к журналу «Альбом», выходившему в 1821—1823 гг., а затем в 1828—1829 гг., и другим журналам. Борьба с ненавистными легитими-

---

[1] К. Маркс. Капитал, т. I, М., 1950, стр. 12.

[2] В скором времени, однако, редакция «Зеркала» была обвинена в обсуждении политических вопросов, и журнал был подчинен цензуре.

«Le Miroir», № 435, 4 апреля 1822 г.

стами, клерикалами, с политической реакцией, конгрегацией и иезуитами являлась основной темой карикатур этого периода. Но в карикатурах, враждебных правительству, отражались различные оттенки оппозиции. В отличие от карикатур журнала «Зеркало» настроения более широких демократических слоев населения отражали сатирические сценки Шарле, песенки Беранже и другие произведения, насыщенные уже социальной тематикой.

В этих произведениях критическая струя была значительно глубже, острее, в них подчеркивались резкие социальные контрасты. Примером может служить прекрасная литография Шарле «Солнце светит для всех одинаково» (1823), на которой изображен откормленный монах, читающий проповедь усталому солдату, роющему яму. На втором плане видны жандармы, уводящие арестованного в тюрьму. Разоблачение демагогической фразеологии и показ социального неравенства придают этой сцене сатирический, обличительный характер.

Для творчества Шарле характерна известная идеализация образа Наполеона. Однако подобно некоторым другим прогрессивным писателям и поэтам 20-х годов, обращаясь к этому образу, Шарле стремился прежде всего возбудить чувство ненависти к существующему режиму. Наполеон ошибочно трактовался им как сторонник демократии и защитник угнетенных («Не покидайте эту бедную вдову», «Бонапарт-часовой»). Как отмечал Н. Г. Чернышевский, в воспоминаниях о Наполеоне «таилось... чувство привязанности к новому гражданскому устройству и ненависти к старинным феодальным правам, разрушенным революцией».[1]

Простые реалистические рисунки Шарле пользовались огромной популярностью среди широких народных масс. Изображая бытовые сценки, Шарле вносил в трактовку образов и ситуаций сатирические моменты. Он почти совершенно отказался от отвлеченных символических образов. Его герои всегда конкретны и убедительны. Роль произведений такого рода была чрезвычайно велика для формирования реалистической школы политических карикатуристов 30-х годов.

Большинство карикатур 20-х годов было выполнено уже не способом офорта, а способом литографии. Изобретенная в конце XVIII в. литография получила очень широкое развитие во Франции в годы Реставрации. Были открыты литографские мастерские Энгельмана, Ластейри, Дельпеха, Мотта, Гийо, в которых издавались такие сборники литографий, как «Живописные и романтические путешествия по старой Франции», циклы литографий крупнейших художников Франции.

Карикатуры нравов, получившие столь широкое распространение в эти годы, почти полностью были выполнены в новой технике. Наряду с мастерами старшего поколения, такими как К. Верне и Буальи, выступила целая плеяда молодых талантливых карикату-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. V, М., 1950, стр. 270.

ристов. Кроме Шарле, можно назвать мастера комических жанровых сценок Пигаля, Гранвиля, отличавшегося удивительным умением высмеивать в образах животных людские пороки, Монье, тонкого психолога и физиономиста, и многих других. В 20-е годы XIX в. издавались в большом количестве «Сцены нравов», «Комические альбомы», «Народные сценки» и т. д. Среди этого обилия типов и характеристик, на основании которых можно прекрасно представить себе жизнь Парижа в этот период, проскальзывали карикатурные изображения, имеющие более глубокий смысл, чем обычные комические сценки. Например, многие работы Шарле («Ничего не говорят», «Они уходят», «Солнце светит для всех одинаково»), некоторые рисунки Монье (серия «Административные нравы», политические рисунки). Такое развитие литографии объяснялось ее значительными преимуществами перед другими видами гравировального искусства. Она давала возможность получить в короткий срок большое количество оттисков, отличалась сравнительной дешевизной, не требовала долгого специального обучения. Рисунок на литографском камне делался обычно самим художником, и каждый отпечаток сохранял непосредственную живую манеру мастера. Новизна самого изобретения и отсутствие консервативной традиции способствовали значительному развитию реализма в литографии. Все это давало художникам-литографам возможность сделать свое искусство злободневным, рассчитанным на массового потребителя.

Иллюстрации, жанровые сценки, пейзажи, карикатуры нравов стояли в период Реставрации на высоком художественном уровне. Образы получили большую конкретность; художники показывали характерные черты представителей различных профессий и слоев общества. Правда, простой народ еще почти совсем не представлен в этих жанровых сценках. Основными действующими лицами в них были средние и мелкие буржуа — чиновники, студенты, лавочники, гризетки.

В конце 20-х годов XIX в. во Франции наблюдалось некоторое оживление и оппозиционной политической карикатуры. Это было связано с усилением недовольства в стране после вступления на престол Карла X, ярого реакционера, тесно связанного с конгрегацией и иезуитами. Согласно закону 1825 г., эмигрантам было выплачено около миллиарда франков за конфискованные во время революции земли. В том же году был издан закон о карах за проступки против церкви («Закон о святотатстве»). Для того чтобы привлечь к себе либеральную буржуазию, Карл X, вступив на престол, объявил о свободе печати. Однако очень скоро иллюзии оппозиции были рассеяны, и началась борьба с правительством, которую поддерживали народные массы. В стране происходили шумные процессы по делам печати, преследовалось издание произведений, враждебных Реставрации. В 1828 г. в связи с появлением сборника «Неизданные песни» к суду был привлечен знаменитый французский поэт-песенник Беранже. Заключение Беранже

в тюрьму вызвало целую бурю негодования в демократических кругах и еще более упрочило популярность поэта.

Общественное недовольство выражалось и в карикатурах, направленных против Карла X и его правительства. Так, на одной из карикатур художник изобразил главу министерства графа Вилледя, который выгоняет из своего кабинета короля, отправляя его на охоту. Страсть Карла X к охоте, которой он занимался гораздо больше, чем государственными делами, и в дальнейшем являлась поводом для насмешек над ним.

В конце 1829 г. стал выходить сатирический журнал «Силуэт», в котором помещались литографии на политические темы. Среди основателей журнала были Эмиль Жирарден и Бальзак.[1]

В числе художников, работавших для «Силуэта», были Шарле, Гранвиль, Филипон, Раффе, Монье, Пигаль, Домье. Журнал публиковал значительное количество карикатур, которые по мере приближения к июльским событиям становились все более резкими.

Известно, например, что за карикатуру на Карла X, изображенного в виде иезуита, один из редакторов журнала, Белле, был приговорен судом парижской исправительной полиции к шести месяцам тюрьмы и 1000 франков штрафа.[2]

Но наибольшее количество карикатур на Карла X и его правительство появилось уже после июльской революции.

К июлю 1830 г. обстановка в столице становилась все напряженнее. Либеральной буржуазии удалось добиться новых успехов: выборы 1830 г. завершились ее победой.

Правительство решило не уступать. Задумав государственный переворот, оно опубликовало 26 июля 1830 г. указы (ордонансы) о роспуске палаты депутатов, где преобладали буржуазные либералы, об ограничении избирательных прав торгово-промышленной буржуазии, о введении новых репрессий против прогрессивной печати. Либеральная буржуазия, тем не менее, не помышляла о революции. Был составлен протест одиннадцати оппозиционных газет в редакции «Насиональ», в котором доказывалась незаконность ордонансов. Однако заговор правительства, верхушки дворянства и духовенства натолкнулся на сопротивление широких народных масс. Указы Карла X явились поводом для восстания народа, ненавидевшего дворянскую монархию. В течение трех дней, 27—29 июля 1830 г., названных французским народом «тремя героическими», в Париже происходили уличные бои, в результате которых был свергнут Карл X.

---

[1] Имеющиеся у автора сведения о журнале очень кратки и почерпнуты из косвенных источников, главным образом у Викера (G. Vicaire. Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle, т. VII, Paris, 1910).

[2] «Gazette des tribunaux», 26 июня 1830 г., стр. 795. Этот рисунок был затем опубликован после июльской революции. Сбор от его продажи должен был поступить на нужды сирот и вдов июльских борцов.

ГЛАВА II

ПОЛИТИЧЕСКАЯ КАРИКАТУРА ФРАНЦИИ В 30-е ГОДЫ XIX ВЕКА (1830—1835)

Буржуазная революция 1830 г. навсегда покончила с дворянской монархией Бурбонов. Но вследствие неорганизованности, недостаточной политической сознательности рабочего класса и слабости республиканской партии плодами народной победы воспользовалась крупная буржуазия. Буржуазные либералы возвели на трон своего ставленника — Луи-Филиппа Орлеанского, проводившего политику, угодную крупной французской буржуазии.

«После июльской революции, — писал К. Маркс,— либеральный банкир Лаффит, провожая своего „кума", герцога Орлеанского, в его триумфальном шествии к ратуше, обронил фразу: „*Отныне господствовать будут банкиры*". Лаффит выдал тайну революции. При Луи-Филиппе господствовала не французская буржуазия, а лишь *одна* ее *фракция:* банкиры, биржевые и железнодорожные короли, владельцы угольных копей, железных рудников и лесов, часть примыкающего к ним крупного землевладения — так называемая *финансовая аристократия*».[1]

Придя к власти, правительство финансовой аристократии приспособило существующую государственную машину к потребностям крупной буржуазии. С этой целью были пересмотрены отдельные статьи хартии 1814 г., которая легла в основу конституции 1830 г. Была проведена чистка государственного аппарата от наиболее реакционных дворянских элементов. Была восстановлена национальная гвардия, ставшая верным стражем буржуазной монархии. В апреле 1831 г. правительство несколько изменило избирательную систему: имущественный ценз для избирателей был понижен с 300 до 200 франков прямых налогов, а для депутатов с 1000 до 500 франков. Но понижение имущественного ценза не принесло ника-

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1948, стр. 111—112.

ких существенных изменений: из 34 миллионов жителей избирательные права имели лишь 225 тысяч. Весь полицейско-бюрократический государственный аппарат, служивший орудием угнетения трудящихся, остался без всяких изменений.

Однако, боясь революционного взрыва и не укрепившись окончательно у власти, Луи-Филипп и его правительство должны были на первых порах сообразоваться с некоторыми буржуазно-демократическими требованиями, должны были делать вид, что свержение Карла X произвело какие-то существенные изменения в общественном устройстве.

Так, например, согласно конституционной хартии 1830 г., французам было обещано право свободно публиковать свои произведения и была провозглашена отмена цензуры. Ряд законов 1830 и 1831 гг. сократил размер денежного залога и штемпельного сбора. Проступки по делам печати были переданы в ведение суда присяжных. «Эти существенные черты законодательства, — отмечал Д. И. Писарев, — не были изменены во все время царствования Людовика-Филиппа; цензура не восстанавливалась, и суд присяжных попрежнему решал процессы печати.

Нарушить эти два условия, в которых французы видели драгоценные гарантии свободы мысли, казалось слишком опасным; пример Карла X был памятен Людовику-Филиппу, и он не решался идти по его следам; но оставляя неприкосновенными внешние формы, новое правительство вовсе не хотело, чтобы французы с полной откровенностью сообщали друг другу свои мысли и желания в журнальных статьях и политических обозрениях».[1]

Оставляя неприкосновенными внешние формы, правительство издавало один за другим законы, которые фактически сводили на нет свободу печати и затрудняли издание демократической прессы. В ноябре 1830 г. был опубликован закон, по которому за выступления против короля и палаты следовало тюремное заключение сроком от 3 месяцев до 5 лет и штраф от 300 до 600 франков. В феврале 1834 г. был издан закон, запрещавший разносчикам продавать брошюры и рисунки без предварительного разрешения.

Почувствовав твердую почву под ногами, правительство финансовой аристократии стало таким образом постепенно отказываться от всех своих обещаний. Короля перестали удовлетворять даже такие умеренные либералы, как Лаффит и Лафайет, популярность которого столь искусно использовалась орлеанистами в июльские дни для провозглашения королем Луи-Филиппа. Вместо Лаффита во главе министерства в 1831 г. стал банкир Перье, примыкавший к так называемой «партии сопротивления», которая выражала интересы наиболее реакционных буржуазных кругов. В дальнейшем, как бы ни менялись в министерстве комбинации разных имен — Сульт, де Бройль, Тьер, Гизо и другие, — сущность его оставалась одинаково реакционной.

---

[1] Д. И. Писарев. Полн. собр. соч. в 6 томах, т. 2, СПб., 1894, стр. 435.

Господство финансовой аристократии сопровождалось подкупами, мошенничеством и спекуляцией. Никогда раньше во Франции власть денег не приобретала такой огромной силы. Н. Г. Чернышевский писал о том, что правительство Июльской монархии было поглощено «не заботами об общественном благе, а личными интригами, отчаянными усилиями поддержать свое существование, бесплодными для народа турнирами ораторского красноречия...», что «депутаты были представителями одного зажиточного сословия, находившего выгоду себе при общественном устройстве, столь тяжелом для массы: они не имели и мысли преобразовать его...»[1]

Положение трудящихся масс в годы Июльской монархии продолжало ухудшаться. Налоги на душу населения выросли более чем вдвое по сравнению со временем Реставрации. Они всей тяжестью ложились на плечи рабочих, крестьян и мелкой буржуазии. Продолжительность рабочего дня доходила нередко до 17—18 часов, а заработная плата была очень низка. Совсем гроши получали женщины и дети. Наличие постоянной резервной армии труда, пополнявшейся мелкими ремесленниками и крестьянами, разоряемыми развивающимся капитализмом, еще более ухудшало положение пролетариата. Никаких политических прав рабочие не имели. Закон Ле Шапелье, лишавший их права стачек и собраний, оставался в силе. Высокий денежный залог и судебные преследования делали существование рабочей прессы почти невозможным. Тем не менее в годы Июльской монархии значительно возросла активность рабочего класса.

В ноябре 1831 г. в Лионе произошло первое восстание пролетариата, проходившее под лозунгом: «Жить, работая, или умереть, сражаясь!» В 1832 г. рабочие поддержали республиканское восстание в Париже. В 1834 г. в Лионе произошло новое крупное восстание рабочих, проходившее под лозунгом: «Республика или смерть!» Это восстание нашло живой отклик в ряде городов Франции: в Париже, Сент-Этьене, Гренобле, Люневилле и других. Однако рабочий класс Франции в 30-е годы XIX века носил еще полуремесленный характер, что было связано с особенностями развития капитализма в стране. На большинстве предприятий сохранялся еще ручной труд. Рабочие Парижа, например, были заняты в основном на средних и мелких предприятиях. Такой состав пролетариата способствовал преобладающему влиянию в его среде различных утопических и мелкобуржуазных социалистических теорий. Сенсимонизм и фурьеризм получили значительное распространение в 30-е годы XIX в. во Франции. Но по мере пробуждения классового сознания пролетариата учения Сен-Симона и Фурье, культивируемые их учениками, утратили всякое прогрессивное значение, и сенсимонизм и фурьеризм стали лишь оторванными от рабочего движения сектами, которые к 40-м годам окончательно выродились.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII, М., 1950, стр. 158.

В. И. Ленин писал, что еще в эпоху революции 1848 г. среди рабочих господствовали бесчисленные разновидности буржуазного и мелкобуржуазного социализма. «В сущности, это был вовсе не социализм, — подчеркивал В. И. Ленин, — а прекраснодушная фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою *тогдашнюю* революционность буржуазная демократия, а равно невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат».[1] Классики марксизма-ленинизма отмечали, что у французского пролетариата в 1848 г. не было ни развитого политического сознания, ни собственной партии, ни программы.

Крестьянство и мелкая буржуазия в годы Июльской монархии, так же как и рабочие, не имели никаких политических прав. В деревне были еще очень сильны пережитки феодализма. Кроме того, крестьянство было обременено тяжелыми налогами и страдало от внедрения капитализма в деревню. Материальное положение мелкой буржуазии также ухудшалось вследствие господства крупного капитала. Это толкало мелких предпринимателей, торговцев, ремесленников на борьбу с буржуазной монархией. Что касается остальных фракций буржуазии, то и они находились в оппозиции к правительству финансовой аристократии: «Собственно *промышленная буржуазия*, — писал К. Маркс, — составляла часть официальной оппозиции, т. е. была представлена в палатах лишь в виде меньшинства. Ее оппозиция становилась тем решительнее, чем более чистую форму принимало в своем развитии самодержавие финансовой аристократии и чем более сама она воображала, что после подавленных в крови восстаний 1832, 1834 и 1839 гг. ее господство над рабочим классом упрочено».[2] Никаких революционных преобразований эти круги буржуазии не требовали. Они добивались лишь расширения избирательных прав для промышленной буржуазии и ограничения господства финансовой аристократии.

В годы Июльской монархии против правительства финансовой аристократии выступил ряд политических группировок, характер и программа которых определялись экономическим и политическим положением тех слоев общества, интересы которых они защищали. Сразу же после революции против Июльской монархии выступили сторонники ранее свергнутых династий — легитимисты и бонапартисты. Легитимисты опирались на земельную аристократию и верхушку католического духовенства, которые не представляли какой-либо серьезной силы в стране. Никакой поддержки со стороны масс легитимисты не имели. Их попытка поднять в 1832 г. мятеж в отсталой Вандее позорно провалилась.

Бонапартисты также не имели в эти годы серьезной опоры в массах. Попытки претендента на французский престол Луи-Наполеона Бонапарта совершить в 1836 и 1840 гг. государственный переворот потерпели неудачу.

---

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 18, стр. 10.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1948, стр. 112.

Наибольшую угрозу правительству представляло республиканское движение, окрепшее и получившее большой размах в годы Июльской монархии. Республиканское движение 30—40-х годов было далеко не однородно; оно объединяло в борьбе с правительствами пролетариат, мелкую буржуазию, а отчасти и среднюю буржуазию. Правое крыло буржуазных республиканцев было связано с газетой «Насиональ». Группировавшиеся вокруг газеты лица, которые вначале приветствовали революцию 1830 г. и установление Июльской монархии, вскоре перешли в оппозицию к правительству финансовой аристократии. В 1832 г. редакция объявила газету республиканской. Республиканизм этого рода был весьма умеренным. Связанные с «Насиональ» представители буржуазной интеллигенции, изверившись в монархическом образе правления, стремились к установлению республики. Однако влияние группы «Насиональ» было довольно велико во французском обществе, особенно в 30-х годах. Оно «опиралось, — как пишет К. Маркс, — на антипатию страны к личности Луи-Филиппа, на воспоминания о первой республике, на республиканскую веру кучки мечтателей, а главное — на *французский национализм*».[1]

Более резкую по отношению к правительству позицию занимала газета «Трибуна», провозгласившая в 1831 г. необходимость борьбы за республику и всеобщее избирательное право. Недаром за четыре года газета выдержала 111 процессов и заплатила 157 000 франков штрафа. Эти процессы и штрафы задушили газету.

Наряду с газетами в 30-е годы XIX в. существовали и республиканские буржуазно-демократические общества, такие как «Ассоциация в пользу свободы печати», «Общество свободы, порядка и прогресса» и другие весьма умеренные по своему характеру организации.

Наиболее демократическим среди этих обществ было «Общество друзей народа», возникшее во время июльской революции и состоявшее в основном из представителей средней и мелкой буржуазии. Члены общества постепенно пришли к выводу о необходимости борьбы за республику, что было связано с ростом народного движения, которое поддерживали в 30-е годы мелкобуржуазные республиканцы.[2] Это общество и создавшееся затем «Общество прав человека и гражданина» занимали постепенно более революционную позицию под непосредственным влиянием выступлений рабочего класса, боровшегося в эти годы заодно с республиканцами.

«Общество прав человека и гражданина», возникшее в 1832 г., занимало наиболее прогрессивную позицию по сравнению с остальными республиканскими обществами этих лет. Участники его считали себя продолжателями дела якобинцев 1793—1794 гг., а революционное крыло общества требовало организации восстания.

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1948, стр. 221.

[2] И. С. Киссельгоф. Образование «Общества друзей народа» и начало его деятельности. Ученые записки Вологодского пед. инст., вып. 4, 1948, стр. 158.

Имея многочисленные отделения в разных городах Франции, общество вело большую пропагандистскую работу по всей стране и принимало непосредственное участие в организации восстаний 1834 г. в Лионе и Париже. После подавления этих восстаний «Общество прав человека и гражданина» было разгромлено. В стране начался правительственный террор против рабочего и республиканского движения. Был закрыт целый ряд республиканских изданий, а участники восстаний были посажены в тюрьмы и сосланы. Так закончился первый этап борьбы с Июльской монархией — период, когда широкие народные массы шли за республиканцами, активно выступавшими в эти годы.

* *
*

Прогрессивная политическая карикатура 30-х годов XIX в. была порождена революцией 1830 г. и тесно связана с демократическим движением последующих лет.

В дни революционного подъема в конце июля и в августе 1830 г. огромное распространение в столице получили песни и рисунки, в которых прославлялись революция, герои 1830 г., генерал Лафайет и даже король Луи-Филипп. Революция 1830 г. наложила свой отпечаток на развитие искусства, вдохновила многих писателей и художников. Г. Гейне писал в своих статьях о французских художниках, что «выставка 1831 г. была еще накалена июльским солнцем. . .»[1] В Салоне этого года появилась знаменитая картина Делакруа «Свобода на баррикадах», созданная под непосредственным впечатлением революции. Теме революции посвятили свои произведения Жанрон, изобразивший группу детей на баррикаде в июльские дни, и Белланже, выполнивший известную литографию «Угольщик — хозяин у себя дома». Поэты Бартелеми и Мери приветствовали восстание; Мерсье воспевал свободу.

Так откликнулись на революцию передовые писатели и художники. Но наряду с этими произведениями, отличающимися подлинной взволнованностью, революционным пафосом, были и такие, которые документально верно, но равнодушно, с точки зрения постороннего беспристрастного наблюдателя изображали сцены революционных боев (такими, например, были рисунки Лами и Делароша).[2]

В этот период народного энтузиазма, веры в возможность осуществления демократических свобод революционно настроенным художникам и поэтам представлялось, что объектом для политической сатиры может служить лишь свергнутая дворянская монархия Бурбонов. С первых же дней июльской революции Париж был

---

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 281.

[2] Деларош стал затем излюбленным художником буржуазии, а Лами пользовался покровительством правительства и даже последовал за королем Луи-Филиппом после его бегства в Англию в 1848 г.

наводнен памфлетами, сатирическими песнями и политическими карикатурами, в которых бичевалась ненавистная народу система Реставрации.

Художники нападали в своих карикатурах на Карла X, герцогиню Ангулемскую, Полиньяка, иезуитов, т. е. представителей реак-



Карикатура на Карла X. *Литография. 1830 г.*

ционного дворянства и духовенства, олицетворявших в представлении народа режим Реставрации. Среди революционных карикатур этого времени были и анонимные народные картинки, и карикатуры признанных мастеров, и работы молодых, почти неизвестных художников. Особенно часто встречались карикатуры на Карла X, которого ненавидели все прогрессивные слои французского обще-

ства еще с конца XVIII в., с того времени, когда он был душою контрреволюционной эмиграции.

Большинство карикатур на бывшего короля появилось в конце июля и в августе 1830 г., когда королевская семья еще не покинула Францию.

Для создания этих карикатур усиленно применялись излюбленные карикатуристами образы, получившие распространение значительно раньше. Карла X изображали «гасильником», который гасил всякое стремление к свободе, свету, высмеивали пристрастие короля к охоте. На одной из карикатур неизвестный художник изобразил бывшего короля в виде рака, являющегося символом отсталости и косности. Ордонансы и валяющаяся позади корона наглядно раскрывают мысль о том, что реакционная политика короля привела к революции, лишившей его власти.[1]

На другой литографии художник нарисовал Карла X, пытающегося скрыться за ордонансами от толпы революционно настроенного народа. Карикатурист подчеркнул в своем рисунке, что час расплаты близок: шляпа уже слетела с головы короля, кругом него падают брошенные восставшими булыжники.

На Карла X делали карикатуры многие крупные художники — Гранвиль, Раффе и другие, но особенно следует отметить карикатуры А.-Г. Декана, отличавшиеся доходчивостью и простотой. Под непосредственным влиянием революции 1830 г. художник, известный в истории искусств главным образом своими картинами на восточные темы и жанровыми сценами, обратился к политической карикатуре. Им было выполнено относительно немного политических карикатур, но все они обращают на себя внимание глубиной замысла и мастерством художественного решения.[2]

Одной из наиболее популярных карикатур на Карла X является карикатура Декана «Монах-столб». Высмеивая Карла X, художник изобразил его в виде вбитого в землю столба, желая тем самым подчеркнуть недальновидность короля и тупое упорство в проведении реакционной политики. Вполне вероятно, что, изображая короля в виде столба, Декан воспользовался традициями карикатуры времени революции 1789—1794 гг. В первой главе шла речь, например, о карикатуре «Белый слон», где Людовик XVI был изображен в виде бревна. В свою очередь эти изображения времени французской революции конца XVIII в. кажется возможным связать с часто использо-

---

[1] Прототипом этой карикатуры была известная английская карикатура на герцога Веллингтона. Вплоть до 30-х годов XIX в. на французскую карикатуру оказывали некоторое влияние английские и испанские карикатуры, пользовавшиеся широкой известностью в художественных кругах столицы. В 1824 г., например, издатель Мотт опубликовал произведения знаменитого испанского художника Ф. Гойи под названием «Испанские карикатуры». Работы английских карикатуристов Гильрея, Роуландсона и других также были популярны в Париже.

[2] А. Моро (A. M o r e a u. Decamps et son oeuvre, Paris, 1869, стр. 46—52) насчитывает в каталоге своего исследования тринадцать политических литографий художника.

вавшейся карикатуристами тех лет басней Лафонтена «Лягушки, требующие короля», где повествуется о том, как лягушки получили в короли бревно. В самой подписи под карикатурой заключалось уже обличение всей политики царствовавшего Бурбона. «Столб» (pieu)



А.-Г. Декан. Монарх-столб. *Литография. 1830 г.*

на французском языке произносится так же, как «благочестивый», «набожный» (pieux). Так, подпись под карикатурой помогала раскрыть истинную сущность правления Карла X, проходившего под знаком религиозного ханжества и показного благочестия. В центре рисунка изображен столб с лицом короля. Корона его съехала на-

бок, а эполеты словно повисли в воздухе. Карл X окружен подобными же столбами; справа приближается церковная процессия, возглавляемая архиепископом-столбом, а слева виден удаляющийся аристократ-столб с болтающейся вместо шпаги бутылкой за спиной; вокруг короля расположены атрибуты, раскрывающие реакционный характер правительственной политики: тыквы, раки и т. п. Рисунок на литографском камне живо передает манеру художника: каждый предмет изображен с такой конкретностью, что чувствуется сухость деревянного столба, бесплодность почвы, на которой ничего, кроме чертополоха, не растет.



А.-Г. Декан. Внутренний вид балагана. *Литография. 1831 г.*

Так же широко использована аллегория в другой карикатуре Декана «Внутренний вид балагана», высмеивающей палату, избранную еще во время Реставрации. Художник поместил в зале заседаний вместо человеческих фигур тыквы, раков, парики, поленья дров. На трибуне ораторов — мешок с деньгами с надписью «красноречие». Изображая членов палаты таким образом, Декан показывал, что они тупы, ограниченны и абсолютно бесполезны как государственные деятели. Мешок с деньгами наглядно свидетельствовал, что выступающие ораторы в палате стремятся прежде всего не к достижению общественного блага, а к личному обогащению, к упрочению своего положения.

Передовые художники высмеивали вслед за Карлом X герцогиню Ангулемскую. Дочь Людовика XVI, герцогиня Ангулемская, принадлежала к числу наиболее деятельных и воинственно настроенных сторонников феодально-абсолютистских порядков. В дни



Ж. Травьес. Полный порядок царствует также в Лионе. *Литография. 1932 г.*

июльской революции она призывала всеми силами бороться с восставшим народом. Ненависть народа к герцогине нашла свое отображение в карикатурах, изображающих ее в виде бешеной фурии, вдохновляющей короля.

Князю Полиньяку, назначенному главой министерства в канун революции 1830 г., особенно доставалось в народных картинках, в которых нашли свое отражение настроения народных масс, требовавших смертной казни для ненавистного министра («Преступник», «Арест Полиньяка» и другие).

Наконец, были чрезвычайно популярны карикатуры на иезуитов, получившие известное распространение еще в годы Реставрации. Положение иезуитов сильно укрепилось в период правления Карла X. Их ядовитые щупальцы проникли в общественную жизнь. Они оказывали все более сильное влияние на политику правительства, захватили в свои руки просвещение молодежи. В многочисленных карикатурах, появившихся в конце июля, в августе и отчасти в последующие месяцы, клеймилась реакционная роль церкви, союз дворянской монархии и иезуитов. Карикатуристы с удовлетворением показывали изгнание иезуитов из Франции, изображая народ выметающим «эту нечисть» с ее насиженных мест.

В гимнах и песнях, картинах и рисунках, прославлявших июльскую революцию, в сатирической поэзии и в политической карикатуре нашло свое выражение удовлетворение всех прогрессивных слоев французского общества, добившихся свержения ненавистной дворянской монархии Бурбонов.

* *
*

Однако буржуазная революция 1830 г. жестоко обманула ожидания народных масс и надежды, которые революционная демократия возлагала на нового короля и новое правительство, рассматривая июльскую революцию как первый этап на пути дальнейших, более радикальных политических преобразований. Уже через несколько месяцев после июльской революции наступило глубокое разочарование в ее результатах. «Луи-Филипп, который обязан короной народу и булыжникам июльских мостовых, — писал Г. Гейне, — неблагодарный человек, отступничество которого тем более прискорбно, что с каждым днем становится все более ясно, какому грубому обману здесь поддались. Да, каждый день делаются явные шаги вспять, и подобно тому, как камни мостовой, которыми в июльские дни пользовались как оружием... теперь снова спокойно вбивают в землю, чтобы не оставалось никаких видимых следов революции, — так и народ втаптывают, словно камни, на прежнее место и снова попирают ногами».[1]

Разочарование, охватившее прогрессивные слои французского общества, нашло свое выражение в искусстве этих лет. Среди поэ-

---

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 29.

тов и художников, воспевавших июльскую революцию и бичевавших свергнутый режим Реставрации, вскоре после революции произошло размежевание. Часть из них отказалась от воплощения в искусстве передовых идей своего времени и вступила на путь примирения с буржуазной монархией. Другая часть под влиянием роста революционного движения и обострившихся общественных противоречий обратилась к обличению буржуазной монархии, призывая к новой революции, к борьбе за республику. Была, наконец, и третья группа, занимавшая промежуточную позицию. Разочарование результатами июльской революции, получившее значительное отражение в их творчестве, не приводило представителей этой группы к критике существующего режима. Это влекло за собой естественный отход от революционного лагеря.

Если в первые месяцы после июльской революции появилось множество карикатур на правительство Реставрации, короля и иезуитов, то к началу 1831 г. в Париже стали распространяться карикатуры на нового короля и членов его правительства. «Духи революции, — писал Г. Гейне, — теперь негодуют и, принимая разные личины, нападают на него (Луи-Филиппа, — *Н. К.*).»[1]

Витрины торговцев эстампами, лотки и сумки разносчиков были заполнены сатирическими листками. Вначале эти листки не были связаны с какими-либо периодическими изданиями, но вскоре появились специальные журналы политических карикатур, получившие широкую известность, — «Карикатура» и «Шаривари». Во время французской революции 1789—1794 гг. политические карикатуры встречались иногда в виде приложений к отдельным журналам. В журнале «Желтый карлик», выходившем в 1814—1815 гг., и некоторых других, таким приложениям отводилась немаловажная роль.

Издание «Силуэта» явилось первой попыткой создать журнал карикатур. Однако лишь в «Карикатуре» удалось в полной мере осуществить идею специального журнала политических карикатур. Карикатуры уже не играли в этом журнале подчиненной роли, и можно с полным правом сказать, что именно им издание было обязано своей огромной популярностью.

Печатавшиеся в журнале рассказы, шутки являлись достоянием лишь сравнительно небольшой группы подписчиков, в то время как политические карикатуры были не только составной частью журнала, но продавались отдельно, так что их можно было встретить в центре города и в рабочих кварталах. Кроме того, они систематически выставлялись в витринах и были доступны для всеобщего обозрения. Подписка журнала обходилась в 52 франка в год и, конечно, была не по карману большинству населения Парижа, Лиона и других городов, где распространялась «Карикатура»; витрины же магазинов всегда собирали огромную толпу, которая живо реагировала на каждую новую сатиру. Не случайно

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 29.

в Париже пользовалась большим распространением песенка, в которой имелось следующее двустишие:

Наши бульвары теперь
стали салонами...[1]

Таким образом, в 30-е годы прогрессивная политическая сатира была значительным агитационным средством, активно воздействующим на идеологию народных масс. Это влияние прогрессивной карикатуры было тем более плодотворным, что находило живой отклик в народе, возмущенном господством финансовой аристократии.

Журнал «Карикатура» был основан в конце 1830 г., первый номер его появился 4 ноября. Он состоял из четырех страниц текста,[2] печатавшегося двумя столбцами на каждой странице, и двух-трех литографий (литографии по размерам равнялись либо странице журнала, либо двум страницам).[3] Литографии воспроизводились на хорошей плотной бумаге и часто были раскрашены. На каждой из них сверху в центре или слева находилось название журнала, его номер, а справа — номер литографии; под некоторыми рисунками помещалась одна-две строчки текста, под другими же не было никакой подписи. Печатный материал обычно подавался под рубриками: карикатура, наброски, шаржи. Затем к ним прибавились отчеты о судебных процессах «Карикатуры», сообщения о новых преследованиях и штрафах, а с апреля 1831 г.— небольшие заметки, относящиеся к опубликованным рисункам. «Карикатура» выходила раз в неделю, по четвергам.

Организатором и вдохновителем журнала был Шарль Филипон (1800—1862).[4] Благодаря своим демократическим убеждениям, неутомимой энергии и организаторским способностям малоизвестный литограф периода Реставрации превратился в первые же годы Июльской монархии в руководителя журнала политических карикатур. Имя его пользовалось широкой известностью среди населения столицы.

Шарль Филипон был сыном мелкого лионского фабриканта. Семнадцати лет он приехал в Париж и занимался живописью в мастерских Гро и Пюжоля. Во второй половине 20-х годов он сблизился с оппозиционно настроенными к правительству Реставрации писателями и всей душой стремился к новой революции.

Республиканские убеждения отнюдь не способствовали его материальному благополучию и, чтобы просуществовать, Филипон решил стать литографом. Занятие литографией, которая в годы

---

[1] Ch. Blanc. Les artistes de mon temps, Paris, 1876, стр. 278.

[2] За исключением № 30 и 55, где было шесть страниц.

[3] Всего вышел 251 номер «Карикатуры», комплект ее литографий равняется 524. К № 56 было еще приложение.

[4] Белье, Овре (E. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray. Dictionnaire général des artistes de l'école française, т. II, 1885, Paris, стр. 261) и Беральди (H. Beraldi. Les graveurs du XIX siècle, т. X, 1890, стр. 268) считают годом его рождения 1802.

Реставрации была еще модным нововведением и пользовалась большим распространением, служило для многих молодых художников источником существования.

Вплоть до революции 1830 г. Филипон выполнял серии литографий на темы мод, любовных похождений, смешных приключений («Предложения», «Любовь», «Омнибусы» и другие), которые ничем не выделялись среди огромного количества подобных произведений.

Художник с восторгом встретил революцию 1830 г., надеясь, что отныне будут осуществлены идеалы свободы и всеобщего блага. В это же время он выполнил ряд политических карикатур, направленных против Карла X и иезуитов. Когда же на троне вместо дворянского монарха оказался монарх буржуазный, Филипон выступил против нового правительства и основал журнал «Карикатура». Талантливый организатор, он сумел привлечь к участию в журнале лучших графиков своего времени: Декана, Монье, Раффе, Гранвиля, Травьеса, Домье, Пигаля и многих других. В литературном разделе журнала сотрудничали Бальзак,[1] писавший под разными псевдонимами (Альфред Кудре, граф Александр де Б.., Анри де Б.., Э. Мориссо), и Денуайе (псевдоним — Дервиль). Кроме того, сам Филипон писал и рисовал для журнала.

Как видно из перечисленных имен, многие сотрудники «Карикатуры» принимали в прошлом участие в журнале «Силуэт». Публиковал в этом издании некоторые свои литографии и Филипон. Таким образом, основной состав сотрудников Филипон получил в наследство от журнала «Силуэт». Но то, что являлось в «Силуэте» еще первой робкой попыткой, в «Карикатуре» получило действительный размах и глубину: журнал стал органом, с которым были связаны лучшие политические карикатуры 30-х годов.

Однако «Карикатура» не сразу выступила против буржуазной монархии.

В течение первых месяцев существования журнала основную роль в нем играли жанровые литографии вроде сентиментальных рисунков Девериа, фривольных сценок Меню и Белланже.[2] Известное отражение в это время нашли в «Карикатуре» и бонапартистские настроения, о чем свидетельствует ряд литографий, как бы продолжающих наполеоновские серии времени Реставрации.[3]

Только с весны 1831 г. в журнале стали появляться политические карикатуры на буржуазную монархию. С каждым годом они становились все более острыми; в них все чаще стали встречаться аллегорический образ республики и образы республиканцев. Изменился и подзаголовок журнала. Вначале там можно было прочесть:

---

[1] О. Бальзак сотрудничал в «Карикатуре» в течение первых лет существования журнала. В дальнейшем он отошел от «Карикатуры», которая все более активно поддерживала республиканское движение.

[2] «Caricature», № 5, 2 декабря 1830 г.; № 9, 30 декабря 1830 г.; № 10, 6 января 1831 г.; № 12, 20 января 1831 г.

[3] «Caricature», № 1, 4 ноября 1830 г.; № 4, 25 ноября 1830 г.

«моральная, религиозная, литературная и сценическая карикатура», в дальнейшем на первое место было поставлено слово «политическая».

На судебном процессе 14 ноября 1831 г. основатель журнала Филипон заявил судьям о причинах, побудивших его встать в оппозицию к правительству. Он говорил о том, что притесняют народ и наживаются за его счет, нарушают конституцию и демократические свободы, что патриоты томятся в тюрьмах, а правительство отказывается от помощи революционному движению в Европе. «. . .Я почувствовал, — сказал Филипон, — что в моей руке задвигался бич карикатуры. . . И тогда „Карикатура", которая в течение трех месяцев нападала только на смешные стороны и нравы частной жизни, „Карикатура", которая могла жить в богатстве и спокойствии. . ., вступила во всеоружии в область политики».[1] «В „Карикатуре" участвуют люди, — писал Филипон в 1832 г., — которые в период движения карбонариев, в июле, так же как и сегодня, всегда открыто были республиканцами и которые никогда не давали кому-либо повода сомневаться в их искренности и их политической честности».[2]

Как только «Карикатура» заняла резко враждебную позицию по отношению к правительству, журнал подвергся судебным преследованиям, на редакцию посыпались штрафы, а некоторые сотрудники были даже заключены в тюрьму. «Двадцать три процесса в течение одного года, три осуждения, 7000 франков штрафов и издержек, обязательство внести 24 000 франков залога. ., тринадцать месяцев тюрьмы для нашего ответственного редактора», — так писал в 1832 г. Бальзак о преследованиях журнала.[3] Однако судебные преследования только усиливали популярность «Карикатуры» и лишний раз подчеркивали ее антиправительственный характер.

Таким образом, на протяжении почти пятилетнего периода «Карикатура» проделала значительную эволюцию от довольно робкого и весьма неопределенного по своим политическим воззрениям развлекательного журнала до прогрессивного для того времени, резко враждебного по отношению к правительству издания, в котором помещались революционные политические карикатуры.

Эта эволюция была связана с ростом республиканско-демократического движения в стране. Однако следует подчеркнуть, что программа «Карикатуры» не выходила за рамки типичных буржуазно-демократических требований республики и демократических свобод.

Наше внимание к журналу привлекают прежде всего произведения передовых художников, которые искренне сочувствовали тяже-

[1] «Caricature», № 55, 17 ноября 1831 г., стр. 440—441.

[2] «Caricature», № 94, 23 августа 1832 г., стр. 751. — Это заявление было сделано в связи с обвинением в союзе с легитимизмом, выдвинутым газетой «Тан». Движение карбонариев, членов тайных революционных организаций, возникло во Франции в 20-е годы XIX в. Основной целью карбонариев было свержение династии Бурбонов.

[3] «Caricature», № 98, 20 сентября 1832 г., стр. 782.

лому положению народных масс и стремились к революционному преобразованию общества. Некоторые из них — Домье, Гранвиль (в отдельных работах) — в своем искусстве пошли значительно дальше буржуазно-демократической программы «Карикатуры» и дали замечательные образцы подлинно революционного, реалистического искусства.

Кроме «Карикатуры», в декабре 1832 г. Филипон предпринял издание нового ежедневного сатирического журнала «Шаривари», который публиковал в каждом номере литографию. Между направлениями этих журналов в 30-е годы XIX в. не было принципиального различия. Основной состав сотрудников «Шаривари» был тот же, что и в «Карикатуре», в «Шаривари» также печатались резкие политические карикатуры на правительство. Однако «Карикатура» носила более боевой характер, в «Шаривари» же помещались наряду с политическими карикатурами жанровые сценки и пейзажи. Поэтому после реакционных сентябрьских законов 1835 г. «Карикатура» вынуждена была закрыться, а более умеренный журнал «Шаривари» сохранился, переключившись на критику нравов.

Кроме этих двух журналов, с 1832 г. Филипон начал публиковать серию политических карикатур для «Ежемесячного литографического объединения», созданного с целью образовать некоторый денежный фонд для уплаты штрафов. Эти литографии (их насчитывалось двадцать четыре) были исполнены теми же художниками. Они печатались на хорошей бумаге и сопровождались небольшим пояснительным текстом.

Наряду с периодическими публикациями в 30-е годы выпускались сборники политических карикатур и отдельные листы. Гейне, бывший в это время в Париже, писал, что карикатур бесчисленное множество и что они являются гласом народа.[1]

* *
*

Основная масса прогрессивных политических карикатур 30-х годов была посвящена разоблачению буржуазной монархии. В метких, политически острых карикатурах художники обличали представителей финансовой аристократии и их прихвостней. Центральное место в этих карикатурах занимал сатирический образ короля Луи-Филиппа.

Луи-Филипп Орлеанский был характерным представителем верхушки буржуазии, господствовавшей в годы Июльской монархии. Во время революции 1789—1794 гг. он вступил в республиканскую армию, надеясь осуществить в дальнейшем свои честолюбивые замыслы. В 1793 г. Луи-Филипп организовал контрреволюционный заговор, а после его провала бежал из Франции. Вернувшись после изгнания Наполеона, он занялся устройством своих ма-

---

[1] См. Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 84. — Следует отметить, что Г. Гейне иногда путал республиканские и легитимистические карикатуры этого времени.

териальных дел. Алчный и корыстолюбивый, Луи-Филипп затевал всевозможные тяжбы, стремясь вернуть себе земли, принадлежавшие герцогам Орлеанским до революции. Получив около 17 миллионов франков по закону об эмигрантском миллиарде, многочисленные наследства, доходы от банковских операций, Луи-Филипп стал одним из богатейших людей Франции. Разыгрывая либерала в годы Реставрации, Луи-Филипп, став королем, повел политику, противоположную своим демагогическим обещаниям. Однако внешне он любил подчеркнуть свой «демократизм»: на смотрах пожимал руки национальным гвардейцам, по Парижу разгуливал в цилиндре и с зонтиком, как обычный буржуа.

Первые карикатуры на буржуазного короля появились еще в 1830 г., но в журнале «Карикатура» сатирический образ Луи-Филиппа стал встречаться несколько позднее, только в 1831 г. Карикатуристы вначале не рисковали открыто изображать Луи-Филиппа. На многих, особенно ранних, литографиях они избегали показывать лицо короля. Таким образом король изображен на литографии «Клетки, клетки. . .», выполненной Нума.[1] Однако пресловутый цилиндр на голове, торчащие в стороны бакенбарды, а также и изображенная ситуация красноречиво свидетельствовали о том, что художник имел в виду Луи-Филиппа. На многочисленных клетках, которые предлагает всем продавец Луи-Филипп, можно прочесть названия тюрем: Сент-Пелажи, Пуасси, Форс. Эти тюрьмы были широко известны, так как в то время они являлись основным местом заключения прогрессивных общественных деятелей.

Начиная с 1831 г., одним из излюбленных карикатурных приемов для высмеивания короля явилось изображение груши. Ввел ее в обращение остроумный Филипон. Осенью 1831 г. состоялся один из судебных процессов «Карикатуры». На этот раз Филипон был привлечен к ответственности за опубликование в журнале изображения Талейрана с тремя марионетками, символизировавшими три лагеря—легитимистов, орлеанистов и республиканцев, — которым он одинаково служил, а также за изображение Луи-Филиппа в виде штукатура, замазывающего написанные на стене либерально-демократические обещания.[2] Из этого процесса вырос другой процесс, на котором король, как пишет Г. Гейне, был еще больше скомпрометирован. «Филипон. . . заявил в своей защитительной речи, что если в какой-нибудь роже на карикатуре пожелать найти сходство с лицом короля, то его можно отыскать, как только этого пожелают. . . Для подтверждения своих слов он на куске бумаги нарисовал несколько карикатурных лиц, из которых первое было поразительно похоже на короля, второе же походило на первое, но так, что сходство с королем не было слишком заметно; третье лицо походило на второе, а четвертое на третье, однако же так, что это четвертое лицо совсем напоминало грушу и все-таки представляло слабое, но тем более забавное сходство с чертами „любимого" монар-

[1] «Caricature», № 68, 16 февраля 1832 г.
[2] «Caricature», № 35, 30 июня 1831 г.

ха. Так как присяжные заседатели все же признали Филипона виновным, он напечатал у себя в журнале свою защитительную речь и в качестве одного из доказательств приложил к ней литографированный листок со своими четырьмя карикатурами. За эту литографию, известную под названием „Груши", остроумный художник опять был привлечен к ответственности...»[1] Популярность рисунка была столь велика, что вскоре он был напечатан отдельно и продавался по 2 су.

Надо сказать, что Филипон не случайно выбрал именно грушу для изображения короля. В простонародьи слово «poire» обозначает глупца, дурака; кроме того, как отмечали современники, суженная верхняя часть груши намекала на небольшой ум монарха, а раздутая нижняя часть (челюсти) подчеркивала чрезмерно развитые материальные аппетиты.[2] Изображение Луи-Филиппа в виде груши с легкой руки Филипона получило чрезвычайно широкое распространение. Появились стихи о «Папаше-груше», «Физиология груши». Груша фигурировала в виде безделушек, пуговиц, в качестве набалдашников к тростям и украшений к трубкам. В парижских ресторанах официанты подавали груши с улыбкой, а мальчишки разрисовывали грушами стены домов. «Каким-то таинственным путем взаимного обучения, — писал В. Гюго в „Отверженных",— гамен приобретает все таланты, могущие оказаться полезными общественному делу. С 1815 по 1830 год он подражал крику индюка. С 1830 по 1848 — малевал на всех стенах груши».[3]

Подобную сценку нарисовал для «Карикатуры» О. Буке.[4] Трое мальчишек увлечены занимательным делом. Один из них стоит к нам спиной и старательно рисует грушу в цилиндре, второй, совсем карапуз, также занят тем, что подражает своему старшему товарищу, а третий показывает нос высунувшейся из окна женщине, которая кричит: «Убирайтесь делать вашу мазню подальше». Она кричит на ребят не потому, что они изображают физиономию «возлюбленного» монарха, а потому, что вся стена ее дома испещрена подобными рисунками. Видимо, уже и раньше любители поиздеваться над королем рисовали на стене такие же карикатуры, о чем можно судить хотя бы по тому, что груши изображены довольно высоко, на таком уровне, куда гаменам было не достать.

По существу, эта литография, выполненная в живой, сочной манере, не является карикатурой в собственном смысле этого слова; она представляет собою скорее трактованную в комическом плане жанровую сценку. Это далеко не единичный пример среди литографий, помещавшихся в «Карикатуре». Во многих рисунках жур-

---

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 28. — В ноябре 1831 г. в № 55 «Карикатуры» был опубликован текст речи Филипона, а к № 56 был приложен рисунок «Груши».

[2] H. Castille. Les hommes et les moeurs en France sous le règne de Louis-Philippe, Paris, 1853, стр. 308.

[3] В. Гюго. Отверженные, т. I, М., 1949, стр. 546. — В виде индюков в годы Реставрации изображали иезуитов и ультрароялистов.

[4] «Caricature», № 115, 17 января 1833 г.



О. Буке. Убирайтесь делать вашу мазню подальше! *Литография. 1833 г.*

нала жанровые черты были неразрывно связаны с сатирическими элементами.

Вслед за Филипоном почти все карикатуристы использовали для нападок на Луи-Филиппа знаменитую грушу. Так, например, в литографии Гранвиля и Деспере «Политическая загадка»[1] груша венчает фигуру короля, составленную из различных атрибутов Луи-Филиппа, широко применявшихся в карикатуре 30-х годов.



Ж.-И. Гранвиль, О. Деспере. Политическая загадка
Литография. 1834 г.

Голова — это груша, к которой слетаются бонапартистские пчелы; за ухом — перо, которым король подписывал прокламацию, обращенную к французам после июльского восстания; на шее веревка, намекающая на причастность короля к смерти повесившегося,

[1] «Caricature», № 166, 9 января 1834 г.

или вернее повешенного, Конде;[1] рука — треугольник, символизирующий равенство. Изображая треугольник, художник намекал на поведение короля во время революции конца XVIII в., на это указывали и ноты Марсельезы. Здесь и зонтик, и цилиндр, и план укреплений, которые король, боясь новых революционных выступлений, приказал соорудить вокруг Парижа (постройка этих укреплений давала с начала 30-х годов обильный материал для целого ряда политических карикатур, среди которых выделяется литография «Тщетные предосторожности» [2]).



О. Домье. 1830 и 1833. *Литография. 1833 г.*

В августе 1833 г. в «Карикатуре» был опубликован сатирический портрет короля, автор которого не прибегал ни к запутанной символике, ни к атрибутам; Луи-Филипп был подвергнут в этом рисунке «прямому нападению». Эта литография принадлежала молодому художнику Домье и называлась «1830 и 1833».[3] Произведение Домье представляло собой сатирический портрет, где все внимание художника было сосредоточено на лице короля. На первом рисунке Луи-Филипп выглядит довольно бодрым: горделиво взбит кок волос, придающий лицу короля забавное сходство с грушей, важно торчат по сторонам бакенбарды. Во втором рисунке в лице короля уже ничего не говорит о королевском достоинстве. Оно напо-

---

[1] Престарелый принц Конде в августе 1830 г. был найден повешенным. Современники говорили об участии в убийстве Конде его фаворитки, пользовавшейся покровительством Луи-Филиппа. По ее настоянию незадолго до этого Конде завещал свое состояние одному из сыновей Луи-Филиппа.

[2] «Caricature», № 59, 15 декабря 1831 г.

[3] «Caricature», № 145, 15 августа 1833 г.



Ж.-И. Гранвиль, О. Десперe. Ну, как вам живется? *Литография. 1834 г.*

минает скорее лицо какого-нибудь базальковского дельца-скряги: оно расплылось, окончательно обрюзгло, бакенбарды поредели, а кок исчез. Невольно приходят на память слова Гейне, писавшего о переменах в лице короля: «Мясо его щек, красное и пухлое тогда, вчера было обвислое и желтое, его черные бакенбарды совершенно поседели, так что кажется, будто самые щеки его стали с тех пор бояться и настоящих и будущих ударов судьбы».[1]

Одним из наиболее метких по своей политической остроте было изображение короля в виде Робера Макэра. Характеризуя Июльскую монархию, К. Маркс писал: «Июльская монархия была не чем иным, как акционерной компанией для эксплуатации французского национального богатства; дивиденды ее распределялись между министрами, палатами, 240 000 избирателей и их прихвостнями. Луи-Филипп был директором этой компании — Робером Макэром на троне».[2] Образ Робера Макэра был известен французскому зрителю еще со времени Реставрации по пьесе Полианта, Бенжамена и Сент-Амана «Постоялый двор в Адре», а в первые годы Июльской монархии он приобрел огромную популярность. Благодаря таланту одаренного французского актера Фредерика Леметра традиционный образ мелодраматического злодея превратился в меткую сатиру на господствующие классы. В 1834 г. появилась новая пьеса — «Робер Макэр», написанная по замыслу Леметра, в которой образ Робера Макэра получил свое дальнейшее развитие. Эта комедия представляла собой социально-политическую сатиру на финансовую аристократию, раскрывала истинную сущность Июльской монархии. Образ Робера Макэра появился и в политической карикатуре.

В 1834 г. Гранвиль и Деспере выполнили литографию, в которой под видом Робера Макэра и его сообщников высмеяли короля и членов его правительства.[3] В образе Робера Макэра в карикатуре сразу можно узнать Луи-Филиппа: на голове его традиционный цилиндр с трехцветной кокардой, подмышкой неизменный зонтик, а в глубине сцены за ним нарисована груша. Слева к королю — Роберу Макэру приближается компания подобных ему дельцов и авантюристов. Первым среди них изображен Аргу, министр внутренних дел, образ которого связывается художниками с образом Бертрана, одного из сподвижников Робера Макэра. Затем следуют военный министр Сульт, маршал Лобо и генеральный прокурор Персиль. Перед ними изображена маленькая фигура Тьера, этого карлика-чудовища, который, по выражению К. Маркса, «в течение более чем полустолетия очаровывал французскую буржуазию, потому что он представлял собой самое совершенное идейное выражение ее классовой испорченности»[4] (в 1835 г. Домье

---

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, стр. 185.
[2] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1949, стр. 114.
[3] «Charivari», № 49, 18 февраля 1834 г.
[4] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1949, стр. 461.

изобразил Тьера в виде Робера Макэра).[1] В глубине сцены видна поверженная на землю женская фигура, олицетворяющая собой демократическую прессу. Это произведение явилось глубокой и острой сатирой, разоблачающей всю систему буржуазной монархии. Оно наглядно свидетельствовало о том, какой путь прошла республиканско-демократическая политическая карикатура за четыре года.

Образ Робера Макэра использовался для разоблачения короля и его политики и другими художниками. На одной из литографий



О. Домье. Политический курятник. *Литография. 1834 г.*

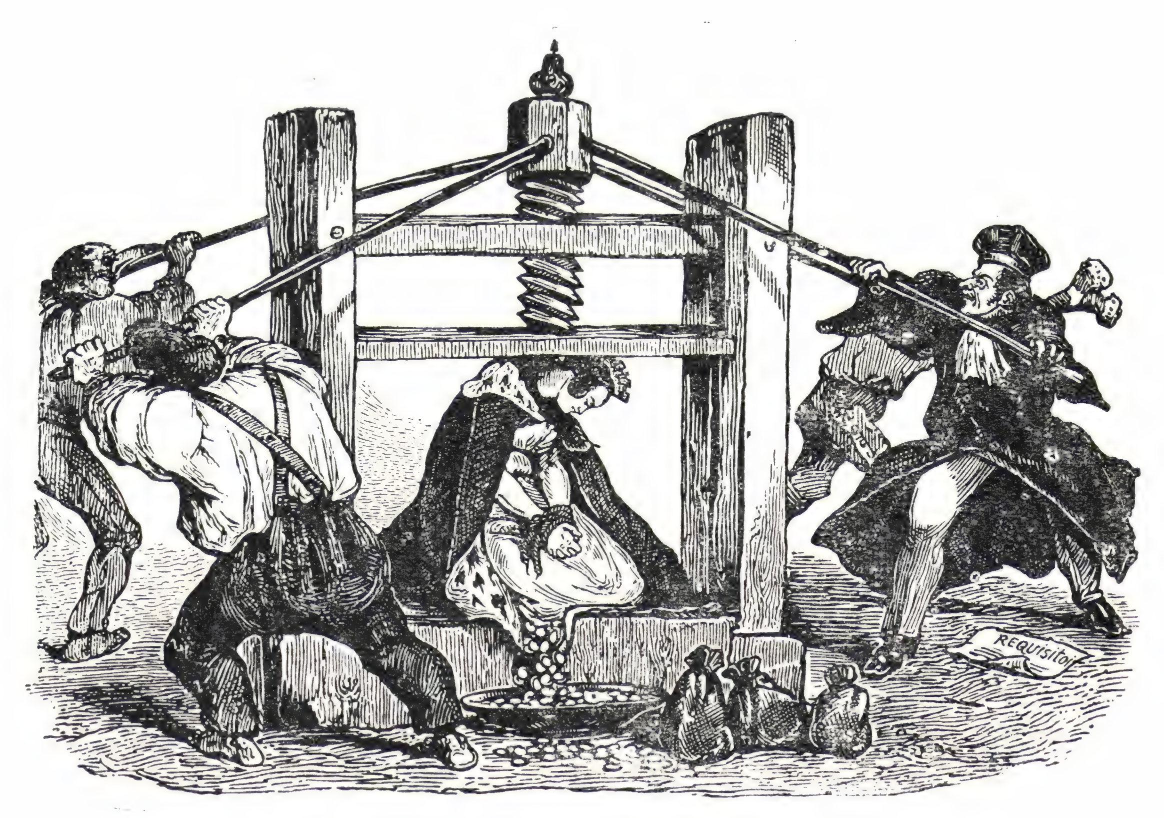
Домье изобразил Луи-Филиппа — Робера Макэра заманивающим к себе из политического курятника доверчивых индюков. Приманкой для них служат деньги и министерские портфели.[2]

Созданные художниками сатирические образы короля были различны по глубине, по доходчивости, по мастерству, но все они в большей или меньшей степени служили цели разоблачения буржуазного монарха, его антинародной, консервативной политики. Карикатуры на Луи-Филиппа были не только сатирой на личные свойства короля, они представляли собой одно из основных звеньев в критике всей системы Июльской монархии.

Наряду с королем карикатуристы разоблачали и членов правительства буржуазной монархии. Прогрессивные писатели первой половины XIX в. оставили нам яркие и острые характеристики по-

---

[1] «Caricature», № 247, 30 июля 1835 г.
[2] «Caricature», № 212, 27 ноября 1834 г.



Представительная машина. *Гравюра на дереве. 1834.*

литических деятелей 30-х годов, в которых они подчеркивали беспринципность, стремление к наживе, к власти, презрение к народу этих людей, рассматривающих свое участие в правительстве, как источник личного обогащения.

Взаимоотношения между членами палаты показали Гранвиль и Форе в литографии «Это не палата, а псарня».[1] Поводом для создания этой карикатуры явился эпизод, действительно происшедший в палате. На одном из заседаний банкир Перье, возглавлявший министерство в 1831 и 1832 гг., грубо окликнул одного из своих коллег по министерству: «иси д'Аргу!» Этот окрик, с которым обычно обращаются только к собаке, дал повод Гранвилю изобразить депутатов в виде собак, а Перье, находящемуся на трибуне, вручить в руки хлыст. С большим мастерством Гранвиль изобразил собак различных пород так, что некоторые животные несомненно наводят на мысль о том или ином человеческом прототипе. Униженным и подобострастным животным художник противопоставил фигуру Перье, в которой подчеркнул властность, жестокость и самонадеянность. Н. Г. Чернышевский отмечал, что своей репутацией человека твердого характера Перье был обязан «своему страшно грубому высокомерию и страсти к самовластию. . .»[2]

Большое место среди карикатур 30-х годов принадлежало произведениям, разоблачавшим алчность, стремление к наживе, погоню за деньгами, которые были характерны для представителей финансовой аристократии.

Всяких званий господа,
Эмиссары
И корсары, —
К деньгам жадная орда, —
Все сюда,
Сюда!
Сюда!
Мы все — поклонники Ваала.
Быть бедным, — фи! Что скажет свет?. .
И вот, — во имя капитала, —
Чего — чего в продаже нет!
Все стало вдруг товаром:
Патенты, клятвы, стиль. ., —

писал об Июльской монархии П. Ж. Беранже.[3]

На гравюре «Представительная машина» члены буржуазного правительства изо всех сил крутят увенчанный небольшой грушей механический пресс, под давлением которого все ниже сгибается фигура связанной Франции, из которой выжимают деньги. (стр. 47).[4] Среди «выжимателей» национального дохода — король, Аргу, Персиль. «Вокруг этой машины, — читаем мы в журнале, —

[1] «Caricature», № 44, 1 сентября 1831 г.
[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII, М., 1950, стр. 100.
[3] П. Ж. Беранже. Полн. собр. соч., т. II, М., 1935, стр. 393.
[4] «Charivari», № 173, 23 июля 1834 г.

разыгрывалась комедия в течение 15 лет, и с тех пор началась новая, которая, будем надеяться, не будет столь длительной».

Как распределялись эти «выжатые» из народа доходы, дает наглядное представление литография Гранвиля и Форе «Переваривание бюджета» (стр. 50).[1] Из огромной лохани, куда собираются деньги, они поступают в первую очередь к королю, затем по более тонкому шлангу — к министрам, далее — к депутатам, к их прихвостням, а когда дело доходит до народных масс, до производителей всех национальных благ, трубочки становятся совсем тонкими. Кроме того, карлик, олицетворяющий собою журнал «Карикатура», открывает еще один источник использования народных средств — секретные фонды, из которых оплачивается полиция.

Карикатуристы высмеивали буржуазный парламент, показывая, что целью всех членов парламентской говорильни является стремление обеспечить себе наибольшие прибыли («Словесная мельница»[2]); они разоблачали июльские обещания о свободе печати, превратившиеся на деле в преследования прогрессивных газет и журналов (Гранвиль, Форе «Воскрешение цензуры») (стр. 51).[3]

Просматривая карикатуры, помещавшиеся в альбомах и журналах, а также распространявшиеся в виде отдельных листов, поражаешься изобретательности художников, умевших, возвращаясь к одному и тому же образу, показать его в каждом случае с какой-то новой стороны, глубже раскрывающей его отрицательную сущность. Наряду с многофигурными композициями в журналах помещались и сатирические портреты. Эта область почти целиком находилась в руках Домье, количество карикатур которого возрастало год от года. Большой выразительностью отличался, например, сатирический портрет Гизо.[4] Печально вперив взгляд в пространство, министр [5] погрузился в какие-то невеселые думы. Можно предположить, что Гизо огорчен широким размахом народного движения, так как в годы Июльской монархии он занимал неизменно реакционную позицию, стремясь к созданию блока буржуазии и дворянства.

Бичуя в своих произведениях короля, министров и депутатов, карикатуристы клеймили также и редакторов правительственных газет, национальных гвардейцев, судебных чиновников, т. е. всех тех, кто защищал интересы буржуазной монархии.

Во многих сатирических литографиях журнала «Карикатура» высмеивалась национальная гвардия, которая в годы Июльской монархии была по своему составу исключительно буржуазной.

---

[1] «Caricature», № 82, 24 мая 1832 г.
[2] «Caricature», № 49, 6 октября 1831 г.
[3] «Caricature», № 62, 5 января 1832 г.
[4] «Caricature», № 162, 13 декабря 1833 г.
[5] В 1833 г. Гизо был министром просвещения.



Ж.-И. Гранвиль, Э. Форе. Переваривание бюджета. *Литография. 1832 г.*

Луи-Филипп, стремясь окончательно упрочить свою популярность в рядах гвардейцев, устраивал парадные смотры национальной гвардии, принимал в Тюильри ее офицеров, раздавал награды.

В карикатурах «Раздача крестов»[1] и «Распределение»[2] Ж. Давид и Гранвиль изобразили сцены раздачи наград, игравших в



Ж.-И. Гранвиль, Э. Форе. Воскрешение цензуры. *Литография. 1832 г.*

руках буржуазного правительства роль приманки. Особенно выразительна среди карикатур на эту тему литография Гранвиля (?) «Плюйте вверх, плевок упадет на вас обратно»,[3] на которой художник изобразил национальную гвардию, шествующую по улицам столицы после получения наград. Впереди восседает на белом баране генерал, изображенный в виде слона, за ним следуют гвардейцы со звериными мордами. Народ непочтительно смеется над награжденными и отворачивается от них. В тексте «Карикатуры» было напечатано грозное предостережение всем, кто предавал

[1] «Caricature», № 32, 9 июня 1831 г.
[2] «Caricature», № 33, 16 июня 1831 г.
[3] «Caricature», № 32, 9 июня 1831 г.

интересы свободы: «Вы, незаконнорожденные дети свободы. ., работайте для двора. Плюйте, плюйте вверх. Вы, карбонарии, создающие законы о привилегиях, вы, либеральные ренегаты, одобряющие обыски на дому, вы, республиканцы, бегающие за наградами, вы, карлисты,[1] осаждающие Пале-Рояль, вы, министры мирного бога, раздувающие гражданскую войну, вы, пигмеи, бросающие грязь на солнце, вы, презренные, ненавидящие народ, вашего хозяина, до того, что плюете ему в лицо, — плевок упадет на вас обратно».[2]

Возможно, что в этой сатирической литографии заключался намек на генерала Лафайета, который, обманув надежды рассчитывавших на него республиканцев, способствовал возведению на престол Луи-Филиппа, за что в награду получил пост начальника национальной гвардии. Когда же король несколько укрепился у власти и Лафайет стал ему больше не нужен, пост начальника национальной гвардии был упразднен. Таким образом, выражение «плюйте вверх, плевок упадет на вас обратно» или, говоря словами русской пословицы, «не рой другому яму — сам в нее попадешь» имело к генералу непосредственное отношение. Сатирический образ Лафайета встречался в ряде карикатур этого времени. Так, в 1832 г. в «Карикатуре» была опубликована литография Домье «Кошмар», высмеивающая Лафайета. Художник изобразил Лафайета спящим. На груди генерала, грезившего о «лучшей из республик», возвышается огромная груша.

Сатирические произведения, созданные прогрессивными художниками за эти годы, далеко не однородны. Среди них были и более умеренные по своему содержанию работы, и карикатуры, отражавшие передовые демократические взгляды.

Характерно, что по мере развития революционного движения некоторые художники отошли от карикатуры (Раффе, Декан и другие), но общее развитие политической карикатуры в первой половине 30-х годов шло по восходящей линии. Ведущим здесь являлось творчество Домье, неразрывно связанное с нарастающим революционным движением.

Политическая карикатура 30-х годов не стояла особняком во французской культуре этого времени. Недовольство широких слоев народа буржуазной монархией нашло свое выражение и в публицистике, и в поэзии, и в театре. Демократический публицист Э. Кабе выступил в 1833 г. с брошюрой «Революция в 1830 г. и нынешнее положение», в которой разоблачал интриги крупной буржуазии, похитившей у народа плоды его победы. Радикальный драматург Ф. Пиа написал в 1832 г. пьесу, в которой под видом римского императора Клавдия изобразил Луи-Филиппа.

Значительное развитие в 30-е годы XIX в. получил сатирический жанр в революционной поэзии. Выходила знаменитая «Немезида» Бартелеми и Мери, основным содержанием которой были стихо-

---

[1] Карлистами называли во Франции сторонников Карла X.
[2] «Caricature», № 32, 9 июня 1831 г., стр. 249.



Ж.-И. Гранвиль (?). Плюйте вверх, плевок упадет на вас обратно. *Литография. 1831 г.*

творные сатирические памфлеты; Берто и Вейра издавали серию сатирических стихов «Красный человек». Моро по образцу этих журналов написал стихотворный цикл «Диоген».[1] Все эти издания наряду с «Карикатурой» и «Шаривари» свидетельствовали об огромном развитии социально-политической сатиры в 30-е годы.

* *
*

Политические рисунки и карикатуры, помещавшиеся в журналах «Карикатура» и «Шаривари», были, как уже указывалось, связаны с развитием республиканско-демократического движения в стране. Революционные выступления 30-х годов нашли свое непосредственное отображение в некоторых карикатурах и рисунках. Не останавливаясь на отдельных более мелких событиях, можно проследить, как откликались художники на главные революционные выступления в первой половине 30-х годов во Франции: лионское восстание 1831 г., восстание 1832 г. в Париже, восстания в Лионе и Париже в 1834 г.

Первое большое революционное выступление этих лет — восстание лионского пролетариата в 1831 г. — не нашло глубокого отображения в искусстве. Не были должным образом разоблачены палачи восстания. Правда, в журнале «Карикатура» появился ряд литографий, связанных с этим событием. Действие одной из них, называющейся «Полный порядок царствует также в Лионе»,[2] происходит в городе после подавления восстания. На улицах стоят часовые; повсюду толпы арестованных. На переднем плане художник Травьес нарисовал толстого национального гвардейца в медвежьей шапке с зонтиком подмышкой и толпу арестованных рабочих. Изображая народ, Травьес подчеркнул его нищету, подавленность, страдание. У арестованных поникшие головы, усталые, ничего, кроме безнадежности, не выражающие худые лица, оборванная одежда. Несмотря на то, что художник противопоставил участникам восстания толстую фигуру гвардейца с зонтиком, как бы символизирующую систему буржуазной монархии, в этой литографии нет прямого обличения палачей лионского восстания. Вялый и маловыразительный рисунок снижает, кроме того, воздействие этого произведения на зрителя.

Несколько карикатур на герцога Орлеанского и маршала Сульта, разгромивших лионское восстание, выполнил Домье. Но сатирические образы в этих рисунках лишены жизненности и подлинной заостренности, они скорее напоминают смешных кукол. Тему лионского восстания затронул художник Нума в своей карикатуре на Перье, показав эпизод баррикадных боев в Лионе.[3]

[1] См.: Ю. И. Данилин. Поэты июльской революции, М., 1935.
[2] «Caricature», № 62, 5 января 1832 г.
[3] «Caricature», № 58, 8 декабря 1831 г.

Этими несколькими литографиями и исчерпываются в основном произведения, связанные с лионским восстанием 1831 г. Небольшое количество произведений на эту тему и недостаточно глубокая оценка событий объяснялись не только тем, что республиканско-демократическое движение в эти годы не получило еще широкого развития, но и тем, что по отношению к лионскому восстанию многие прогрессивные общественные деятели (в том числе и художники) занимали позицию сочувствующих наблюдателей. Кроме того, следует учесть и тот факт, что никто из политических карикатуристов, работавших в Париже, не был очевидцем происходящих событий и знал о них только из газет. Тем не менее, именно эти отдельные листки были почти единственными произведениями, в которых восстание в Лионе в 1831 г. нашло известное отображение.

Республиканское восстание 5—6 июня 1832 г. глубоко потрясло многих прогрессивных писателей и художников. Яркое описание его оставил Г. Гейне. Позднее в романе «Отверженные» В. Гюго показал героическое сопротивление республиканцев на баррикадах 1832 г. В карикатуре события 1832 г. нашли лишь довольно незначительное отображение. Это объяснялось помимо уже названных причин еще и тем, что Париж находился на осадном положении. Свирепствовала полиция, судебные преследования обрушились и на прогрессивную прессу. Уже 8 июня 1832 г. состоялся судебный процесс «Карикатуры», и журнал не выходил вплоть до конца июня. Филипон, который подвергся новым преследованиям, скрывался в это время от полиции. «Отсутствие нашего главного редактора, — писал Бальзак, — который во всякое другое время не приостановил бы издание журнала, явилось препятствием на этот раз, так как решение суда подлежало предварительному исполнению...»[1] Естественно, что при подобных обстоятельствах сотрудники журнала не могли непосредственно откликнуться на революционные события.

Одной из наиболее значительных литографий, касающихся восстания 1832 г., была литография, помещенная в «Карикатуре» в последних числах июня.[2] На ней была изображена набережная Сены, по которой скачут всадники, преследующие народ, а над всей этой сценой — полицейская сабля и трехцветный герб, ощетинившийся пушками и ружьями. Кроме этого рисунка, можно назвать еще несколько произведений, связанных с событиями 1832 г., например, карикатуру, высмеивающую национальных гвардейцев, получивших награды от правительства за разгром восстания[3] и две-три другие литографии.

В отличие от 1831 и 1832 гг. восстания 1834 г. нашли значительное отображение в политической карикатуре, в которой были

[1] «Caricature», № 86, 28 июня 1832 г., стр. 683.
[2] «Caricature», № 86, 28 июня 1832 г.
[3] «Caricature», № 88, 12 июля 1832 г.

заклеймены король и правительство в связи с разгромом восстаний. Произведения этого времени стали глубже и серьезнее. На первый план выступила острая бичующая сатира. Это объяснялось прежде всего особенностями данного периода. К 1834 г., как отмечает Ф. Потемкин, активность угнетенных классов усилилась, усилилось и республиканское движение в стране.[1] И хотя к 1834 г. внутри так называемой республиканской оппозиции происходило дальнейшее классово-политическое размежевание, углубление борьбы с Июльской монархией и рост народного движения способствовали тому, что революционные выступления 1834 г. оказали решительное воздействие на многих прогрессивных карикатуристов.

В целом ряде политических сатир король и члены правительства были разоблачены как палачи французского народа, жестоко разгромившие революционные выступления. Широкой известностью в этой связи пользовалась литография Травьеса «Геракл-победитель».[2] На большом листе крупным планом художник изобразил Луи-Филиппа в виде Геракла, облаченного в львиную шкуру (здесь игра слов: «лев» произносится по-французски почти так же, как «Лион»), отдыхающего после одного из своих «подвигов». Какого рода был этот «подвиг», говорят нам развалины домов у ног Геракла-короля и ядра, свидетельствующие о применении оружия при подавлении лионского восстания. На то, что изображен король, указывают похожая на грушу голова, непомерно тучное тело, зонтик и цилиндр буржуазного монарха. Эта сатира принадлежит к числу наиболее удачных работ Травьеса. Все в ней просто, лаконично и глубоко выразительно.

Карикатуристы изображали короля среди опустошенной Франции, показывали, что его трон держится только на пушках и штыках. В журналах «Карикатура» и «Шаривари» появлялись многочисленные сатирические рисунки, на которых изображались сцены расправы правительственных войск с республиканцами — участниками восстания.

В отличие от рассмотренных ранее литографий в рисунках 1834—1835 гг. подчеркивалась героическая стойкость революционных борцов. Так, в литографии, принадлежащей, вероятно, Гранвилю и Домье, «Галльские пленники, отданные на растерзание зверям» [3] в фигуре выведенного из тюрьмы на суд республиканца подчеркнута независимость, презрение к судьям. Перед нами широкий двор, вокруг которого расположены тюрьмы. В них томятся участники парижских и лионских восстаний. Открываются тюремные решетки, и арестованные предстают перед судом членов правительства.[4] Гордо, с сознанием правоты своего дела смотрят

---

[1] Ф. Потемкин. Лионские восстания в 1831 и 1834 гг. М., 1937, стр. 338

[2] «Caricature», № 182, 1 мая 1834 г.

[3] «Caricature», № 239, 4 июня 1835 г.

[4] По решению правительства, суд над участниками восстания был передан палате пэров.



Ж.-И. Гранвиль. О. Домье (?). Галльские пленники, отданные на растерзание зверям. *Литография: 1835 г.*

арестованные республиканцы на судей, изображенных художниками в виде группы трусливо сгрудившихся посреди двора зверей. Вдали виднеется трехцветное знамя, за которое боролись в 1830 г. и под сенью которого происходят теперь судебные процессы и полицейские преследования.

Наиболее глубокие по своему содержанию и наиболее совершенные по своему художественному мастерству произведения, выполненные в связи с восстаниями 1834 г. в Лионе и Париже, принадлежали Домье. Самым значительным среди них является «Улица Транснонен 15 апреля 1834 года».

Во время восстания 1834 г. в Париже отряд правительственных солдат ворвался ночью в один из домов на улице Транснонен, жильцы которого мирно спали, и начал жестокую расправу с населением дома, не щадя ни стариков, ни женщин, ни детей.

Художник изобразил одну из комнат этого дома утром 15 апреля. Убийцы ушли. Утренний свет проникает через окно в комнату, освещая ее центр и оставляя в темноте углы. Перед нами открывается страшная картина. У опрокинутого кресла возле скомканной постели виден мертвый рабочий. Во всей его фигуре чувствуется сила; очевидно, он сопротивлялся несколько минут, пока не рухнул на пол, придавив своей тяжестью уже убитого ребенка, уткнувшегося личиком в лужу крови. Рядом с ними видна голова убитого старика, а в глубине комнаты — мертвая женщина. Все здесь глубоко выразительно. Домье не показывает самих палачей, не создает отрицательных, сатирических образов, но вместе с тем никогда еще обличение мерзостей Июльской монархии не было таким сильным.

Рисунок воспринимается как гневный протест, равный по силе лучшим произведениям политической сатиры. «Это не карикатура, это не шарж, — писал об „Улице Транснонен" Филипон, — это обагренная кровью страница нашей современной истории, страница, созданная могучей рукой и продиктованная благородным негодованием. Домье в этом рисунке поднялся до огромной высоты; он написал картину, которая, хотя она и выполнена карандашом и на листе бумаги, не будет от этого ни менее чтимой, ни менее долговечной».[1] Филипон был прав. Литография Домье, будучи выставлена в витрине магазина Обера,[2] собрала огромную толпу революционно настроенного народа. По приказанию правительства оттиски этой литографии были подвергнуты уничтожению.

«Улица Транснонен» является и сейчас не только историческим документом. Гневно обличая палачей французского народа, произведение сохранило свое большое агитационное значение.

Таким образом, восстания 1834 г., особенно восстание в Париже, очевидцами которого были художники, получили глубокое

---

[1] «Caricature», № 204, 2 октября 1834, стр. 1625.

[2] Обер — один из французских издателей, пользовавшийся большой известностью в 30—40-е годы XIX в.



О. Раффе. Поляки дерутся, пруссаки пишут протоколъ, а Франция... *Литография. 1831 г.*

отображение в творчестве прогрессивных художников-карикатуристов.

* *
*

Откликаясь на революционные выступления во Франции, политические карикатуристы выражали вместе с тем глубокое сочувствие революционному движению в других странах Европы, разоблачая контрреволюционную политику европейских правительств и французскую внешнюю политику.

Стремление к победе революции во всех странах нашло свое выражение в литографии, на которой было показано «Третье европейское извержение вулкана 1789 года».[1] На рисунке изображено извержение вулкана, в результате которого рушатся одна за другой европейские монархии.

После революции 1830 г. революционное движение в Европе приобрело значительный размах. В августе 1830 г. произошла революция в Бельгии, в сентябре — в ряде германских государств, в ноябре вспыхнуло восстание в Варшаве, с начала 1831 г. развернулось революционное движение в Модене, Парме и Романье. Каждое из этих выступлений встречало горячий отклик в демократических кругах Парижа. Величайшее негодование охватило французских демократов, когда они убедились в том, что правительство Июльской монархии отказывается от поддержки освободительного движения в других странах.

Когда стало известно, что 16 сентября 1831 г. войска Паскевича взяли Варшаву и польское восстание подавлено, в Париже возникли уличные волнения, которые продолжались в течение ряда дней. «Гибнет Польша,— писал В. Г. Белинский,— ее жгут, колесуют — Европе нет и нужды, все молчит, только толпы черни французской окружают на улицах гнусное исчадие ада Людовика-Филиппа с воплями: Польша, Польша! Чудный народ».[2]

В октябре 1831 г. «Карикатура» поместила литографию Раффе, который заклеймил жестокую расправу с восставшими поляками, боровшимися за свою независимость (стр. 58).[3] В литографии обличались не только царское самодержавие и правительство Австрии, подавлявшие революционное движение в Европе, но и французское правительство, которое отказалось от какой-либо помощи восставшим и ограничилось лишь дипломатическими нотами. Художник противопоставил полякам, итальянцам и бельгийцам, борющимся за свою независимость, огромную фигуру — символ реакции, двигающуюся вперед в слепой злобе, с цепями рабства в руках.

В связи с подавлением польского восстания особую известность приобрела литография Гранвиля «Порядок царствует в Вар-

---

[1] «Caricature», № 135, 6 июня 1833 г.
[2] В. Г. Белинский. Письма, т. II, СПб., 1914, стр. 269.
[3] «Caricature», № 50, 13 октября 1831 г.

шаве». Название литографии было связано с позорным заявлением генерала Себастьяни, бывшего министром иностранных дел в кабинете Перье: «порядок царствует в Варшаве», сделанным им по поводу разгрома восстания. Это заявление Себастьяни широко использовалось прогрессивными карикатуристами 30-х годов для разоблачения внутренней и внешней контрреволюции. Так, после сатиры «Порядок царствует в Варшаве» Гранвиль выполнил другое сатирическое произведение: «Общественный порядок царствует также в Париже». С этими произведениями, несомненно, связана и упоминавшаяся нами литография Травьеса «Полный порядок царствует также в Лионе». Все вместе они образуют один цикл, в котором показывается расправа с революционным движением в Европе.

На литографии «Порядок царствует в Варшаве» царское самодержавие представлено в виде свирепого солдата (казака), который устанавливает «порядок» на улицах Варшавы: убивает, расстреливает и преследует восставших.

Значительное место во французской политической сатире этого времени занимали темы, связанные с борьбой итальянских патриотов за свободу и независимость. В феврале 1831 г. в Модене, Парме, Романье вспыхнули восстания, в результате которых были изгнаны герцог Моденский и герцогиня Пармская. В Болонье было образовано временное правительство и объявлено об отмене светской власти папы. Папа Григорий XVI обратился с письмом к австрийскому императору, прося о помощи. При непосредственном участии австрийских войск революционное движение в восставших областях было подавлено. Австрийское командование и папа признали капитуляцию недействительной и установили режим свирепого террора. В связи с итальянскими событиями в журнале «Карикатура» в июне 1831 г. была помещена остроумная заметка, в которой чередовались сообщения о делах главы католической церкви, вернувшегося в свои владения и жестоко расправлявшегося с участниками освободительного движения, и евангельские заповеди. «Папа вернулся в свои владения,— читаем мы в „Карикатуре”. — Мое царство не от мира сего. . .» Затем следует: «Патриоты, которые принимали участие в революционном движении или, во всяком случае, не препятствовали ему, судятся военными комиссиями. . .— Не совершай человекоубийства ни на деле, ни с твоего согласия. Имущество приговоренных к смерти или ссылке конфискуется в пользу папской казны. . . — Не пожелай имущества ближнего, получая его незаконным путем. . . Мораль: тот, кто пользуется виселицей, от нее и погибнет».[1]

Благодаря такому противопоставлению со всей очевидностью раскрывалась истинная роль папы, который, прикрываясь лицемерными фразами священного писания, эксплуатировал народ и расправлялся со своими подданными не хуже любого другого правителя.

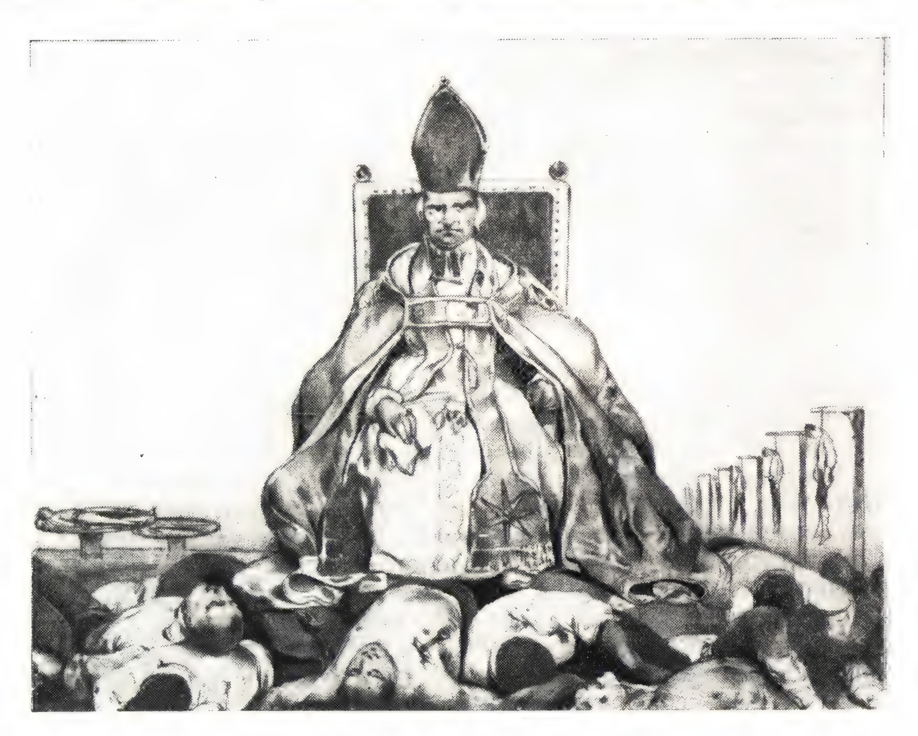
---

[1] «Caricature», № 31, 2 июня 1831 г., стр. 242

В стихах, адресованных римскому папе, поэт Вейера писал:

Потом своей апостольскою дланью
Ты пишешь к императору посланье,
Приказывая чаду своему
Пандуров двинуть, чтоб опять вернули
Кнутом и плахой, палашом и пулей
Овец заблудших в римскую тюрьму.[1]

Эти же настроения нашли свое яркое отображение в сатире «Я — добрый пастырь», опубликованной в «Карикатуре» в июне 1831 г.[2] По силе разоблачения и политической остроте литогра-



Я—добрый пастырь... *Литография. 1831 г.*

[1] Цит. по: Ю. Данилин. Поэты июльской революции, М., 1935, стр. 188.

[2] «Caricature», № 31, 2 июня 1831 г. — Некоторые исследователи, в том числе Э. Фукс (E. Fuchs. Die Karikatur der europäischen Völker, Berlin, 1901, стр. 321), считают, что этот рисунок не связан с жестоким подавлением революционного движения в Италии, а направлен против реакционного французского духовенства. Однако к середине 1831 г. прогрессивные карикатуристы Франции уже довольно редко выступали с карикатурами, направленными против конгрегации и иезуитов. В связи с разгромом дворца парижского архиепископа в 1831 г. в феврале и в марте появилось значительное число карикатур, высмеивающих клерикалов, но в мае, июне карикатур на эти темы почти не встречается. С другой стороны, как раз в это время папа и его при-

фия производит не менее сильное впечатление, чем рисунки, связанные с польским восстанием. На ней изображено духовное лицо, восседающее на горе человеческих тел. Виселицы и другие орудия смерти дополняют общую картину жестокой расправы. Глубина критической мысли сочетается с лаконизмом и остротой художественного решения, усиливающими трагическое звучание рисунка.

«Я добрый пастырь» — замечательное произведение сатирического искусства, которое не утеряло своего значения до сих пор, так как попрежнему Ватикан является очагом реакции и вдохновителем расправы с прогрессивными общественными деятелями.

Через несколько дней в «Карикатуре» появилась другая литография: «Патриоты всех стран, остерегайтесь!»,[1] на которой художник изобразил двух повешенных итальянских патриотов — Менотти и Борелли, казненных в мае 1831 г. Автор призывал патриотов всех стран не доверять своим правительствам. Таким образом, передовые карикатуристы 30-х годов разоблачали наряду с буржуазной монархией Луи-Филиппа и европейские контрреволюционные правительства. Они приветствовали развитие революционного движения не только во Франции, но и в Польше, Италии и других странах.

* *
*

Высмеивая короля и членов правительства, разоблачая их внутреннюю и внешнюю политику, передовые художники делали это во имя утверждения прогрессивных общественных идеалов.

Великий русский сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Для того, чтоб сатира была действительною сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало».[2] Передовые карикатуристы 30-х годов довольно ясно представляли себе ту общественную силу, против которой они выступали. Ими были созданы глубоко выразительные, бичующие карикатуры. Создавая сатирические образы представителей финансовой аристократии, карикатуристы противопоставляли этим отрицательным образам образы положительных героев, в которых они воплощали свои идеалы.

Уже в январском номере «Карикатуры» за 1831 г. появилась литография, изображающая наказание Свободы.[3] В центре рисунка

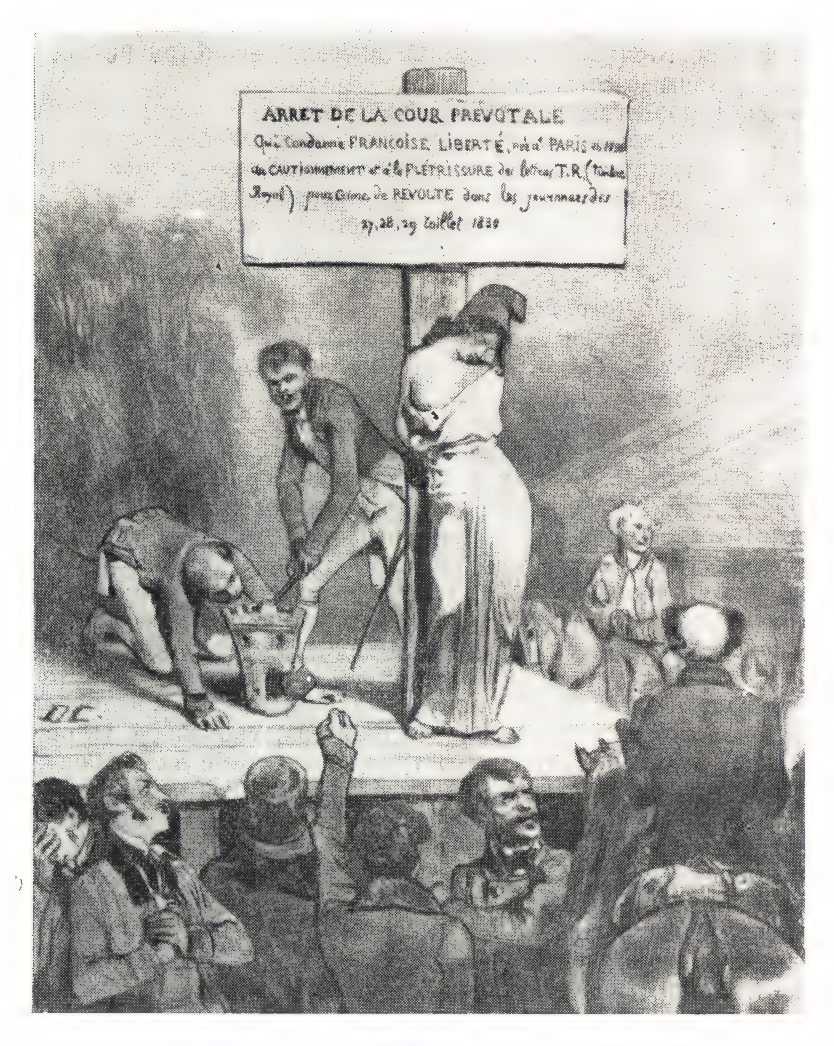
спешники жестоко расправлялись с итальянскими патриотами. В «Карикатуре» появился ряд рисунков на эту тему. В тексте журнала также разоблачались итальянские реакционеры.

[1] «Caricature», № 33, 16 июня 1931 г. А. Дейо (A. Dayot. Journées révolutionnaires. 1830—1848, стр. 16) ошибочно считает, что на рисунке изображены два повешенных испанских либерала.

[2] М. Е. Салтыков-Щедрин. Об искусстве, М., 1949, стр. 206.

[3] «Caricature», № 13, 27 января 1831 г.

художник Декан изобразил аллегорическую фигуру Свободы, стоящую на высоком помосте. Она представлена в виде прекрасной жен-



А.-Г. Декан. Наказание Свободы. *Литография. 1831 г.*

щины в длинной белой одежде и фригийском колпаке. Руки ее привязаны к столбу и палачи собираются учинить над ней расправу за участие в восстании 1830 г.

Этот ставший традиционным образ Свободы встречается довольно часто в литографиях, публиковавшихся в «Карикатуре». Постепенно с этим аллегорическим образом стало связываться представление о республике, демократической прессе и т. д. Ху-

дожники подчеркивали в своих произведениях, что никакие преграды не смогут остановить торжества Свободы — Республики. На эту тему Травьес выполнил свою литографию «Легче остановить солнце» (стр. 65). Он изобразил колесницу Республики, которая плавно и спокойно движется вперед, несмотря на все препятствия, чинимые ее врагами.[1]

По мере развития революционного движения в стране художники для воплощения своих положительных идеалов стали чаще прибегать к конкретным образам положительных героев, изображать борцов за республику. Это относится особенно к 1834 и 1835 гг., ко времени дальнейшего нарастания революционной борьбы. Так, например, художник Деспере на рисунке «В 1834 году патриотов отправляют на каторгу» изобразил заключенного в тюрьму республиканца (стр. 66).[2]

Примерно такую же сцену показал и Домье в литографии «Современный Галилей» (стр. 67).[3] Но как отличается произведение Домье от рисунка Деспере! С большим художественным мастерством, необычайно убедительно и психологически остро трактует Домье эту сцену. Он изображает две фигуры: заключенного в тюрьму борца за республику и «блюстителя правосудия». У арестованного худое, утомленное лицо, он прикован цепью к стене камеры. Но художник так решает эту сцену, что мы убеждаемся в неизбежности конечной победы положительного героя. И это не потому, что Домье показывает врага беспомощным, смешным или трусливым, как было, например, в литографии «Галльские пленники». Наоборот, во взгляде судьи выражен гнев и непреклонность; его фигура дана крупным планом; просторная роба, в которую одет прокурор, придает ему монументальность. Но арестованный не чувствует страха. Он полон достоинства, спокойной уверенности, всецело поглощен думами о грядущей борьбе за свободу, в торжестве которой он уверен. Об этом говорит аллегорическая фигурка Свободы, плавно летящая вперед, как бы раскрывающая мысли заключенного, его веру в победу. Подпись под рисунком, связывающая образ борца за свободу в 30-е годы с образом Галилея, как борца за прогресс, двигавшего вперед научную мысль, выполняет ту же роль.

Сравнивая литографию Домье с рисунком Деспере, можно убедиться, что образ положительного героя у Домье значительно глубже и выразительнее, хотя тема произведений одна и та же и по композиционному построению они очень близки.

Таким образом, художники по-разному трактовали образы положительных героев. Гранвиль, в основном, обращался к аллегорическим образам, но постепенно и в его творчестве стали встре-

---

[1] «Caricature», № 163, 20 декабря 1833 г.
[2] «Charivari», № 160, 10 июня 1834 г.
[3] «Caricature», № 209, 6 ноября 1834 г.



Ж. Травьес. Легче остановить солнце. *Литография. 1833 г.*

чаться конкретные образы борцов за республику. В этом отношении для всей политической карикатуры 30-х годов характерна тенденция к большей конкретности, жизненности образа положительного героя.



О. Деспере. В 1834 году патриотов отправляют на каторгу. *Гравюра на дереве. 1834 г.*

В основном, в качестве положительных героев художники изображали представителей республикански настроенной мелкобуржуазной интеллигенции, и лишь немногие в поисках положительного героя обращались к образам рабочих. Правда, в 30-е годы простой народ уже довольно часто встречается в произведениях

художников, боровшихся за республику. Это было связано с тем, что республиканцы-демократы поддерживали в 30-е годы выступления широких народных масс.

Тяжелое положение народа изображали Домье, Гранвиль, Травьес и другие художники. Одной из наиболее ранних работ на



О. Домье. Современный Галилей. *Литография. 1834 г.*

эту тему была литография Жанрона «Он умирает от истощения, потому что слишком долго жил надеждами»[1] (стр. 68).

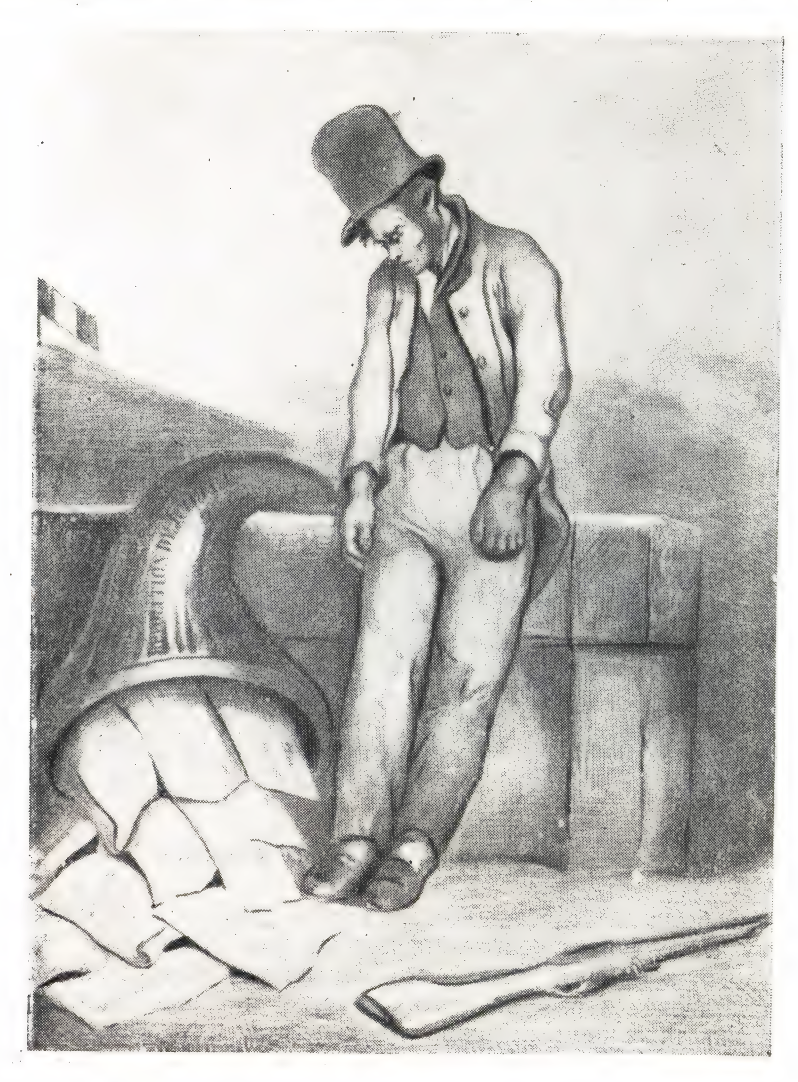
Художник, который создал ряд картин, раскрывающих социальные противоречия современного общества, и в этой литографии изобразил тяжелое положение трудящегося. Ссутулившись и понурив голову, опустив большие натруженные руки, стоит перед нами рабочий. Для улучшения своего положения он участвовал в июльской революции, о чем свидетельствует брошенное рядом ружье, но и после революции ему не стало легче. Жанрон ясно показывает, что сыпавшиеся, как из рога изобилия, обещания бур-

---

[1] «Caricature», № 34, 23 июня 1831 г.

жуазного монарха так и остались обещаниями и не изменили тяжелую участь народа.

Значительное место в революционной карикатуре этих лет принадлежало литографиям, показывавшим тяжелое экономическое положение народа, непосильное налоговое бремя, ложившееся на его плечи. Особенно значительная роль в этой связи принадлежала Гранвилю.



О. Жанрон. Он умирает от истощения, потому что слишком долго жил надеждами. *Литография. 1831 г.*

На литографии «Надо уступить октруа...» Гранвиль изобразил октруа в виде страшного существа, притесняющего измученный народ. В журнале по поводу этой карикатуры можно было прочесть: «Октруа — чудовище, которое высасывает народ; есть только одно средство избавиться от него — разбогатеть, так как октруа любит богатых...»[1]

На литографии «Народ, отданный на растерзание налогам...» Гранвиль изобразил налоги в виде безобразных чудовищ, терзающих трудящихся при общем одобрении буржуазной публики.[2]

Таким образом, художники показывали народ в основном как эксплуатируемую, угнетенную массу. Сочувствуя тяжелому положению трудящихся и их борьбе за лучшую долю, прогрессивные художники-карикатуристы не видели вместе с тем в рабочем классе действительного борца за преобразование общества. Только Домье глубже других демократических карикатуристов проник в существо революционного движения и отобразил начало нового этапа классовой борьбы во Франции — вступление пролетариата на политическую арену. В 1834 г. он создал образ борющегося за свободу и демократию пролетария.

Эта ограниченность положительной программы прогрессивных политических карикатуристов находит свое объяснение в исторической обстановке Франции 30-х годов, когда борьба шла не с буржуазией вообще, а лишь с ее верхушкой, когда пролетариат не осознавал еще антагонистических противоречий с буржуазией как классом.

Изображая своих положительных героев, художники, в основном, стремились трактовать их образы как обобщенные образы представителей народных масс. Известно, что даже Бланки, пламенный революционер, человек, до конца преданный народу, заявил на судебном процессе в 1832 г., что под пролетариатом он понимает тридцать миллионов населения Франции, т. е. и рабочих, и крестьян, и мелкую буржуазию.[3]

* *
*

Июльская революция 1830 г. оказала значительное влияние на развитие искусства. Однако, вопреки ожиданиям демократических критиков и художников, она мало что изменила в отношении правительства к передовому искусству.

---

[1] «Caricature», № 97, 13 сентября 1832, стр. 775. Октруа — городская пошлина на ввозимые продукты.

[2] Эту литографию Дейо (A. Dayot. Journées révolutionnaires, стр. 42) ошибочно относит к журналу «Карикатура»; на самом деле она появилась в издании «Ежемесячного литографического объединения» (десятый рисунок серии).

[3] Л. О. Бланки. Избр. произв., М., 1952, стр. 63.

Восторжествовавшая после революции 1830 г. финансовая аристократия оставила неприкосновенными в своей основе художественные учреждения и институты дворянской монархии Бурбонов. Попрежнему существовала Академия, хранившая традиции классицистического, идеалистического, оторванного от жизни искусства; попрежнему жюри для отбора картин на выставки-салоны составлялось из академистов, не допускавших к экспозиции многие произведения прогрессивных романтиков и реалистов. Покровительством правительства пользовались придворные художники Людовика XVIII и Карла X — Жерар, Хейм, Лами и другие.

Против этого условного, академического искусства выступила прогрессивная художественная критика 30-х годов, значительно окрепшая под влиянием событий 1830 г. Свободное развитие искусств, уничтожение Академии, отмена жюри — таковы были требования, выдвигаемые прогрессивными журналами и художественными обществами. Критики, настроенные республикански, открыто заявляли, что искусство должно отражать мысли и чувства современников, бороться за справедливость и свободу, должно быть понятным народу.

Среди критиков 30-х годов наиболее последовательную демократическую позицию занимали Лавирон и Гальбачио. Выступив против господствующего академического направления и выразив свое осуждение искусству, оторванному от действительности, Лавирон и Гальбачио писали в «Салоне 1833 года»: «В скульптуре или картине мы будем искать прежде всего идею произведения, если она там есть, и ее тенденцию. Затем мы рассмотрим, в какой мере удалось художнику, типизируя каждое явление во всем его своеобразии, правдиво передать натуру».[1]

На первое место критики ставили актуальность и социальную тенденцию искусства. Они требовали правдивости, близости к жизни и доступности.

Этим требованиям передовой критики в значительной степени отвечало прогрессивное искусство 30-х годов. Наивысшей точки в своем развитии достигает в начале 30-х годов прогрессивный романтизм. Об этом свидетельствует картина Делакруа «Свобода на баррикадах», появившаяся в Салоне 1831 г. Художник изобразил аллегорическую фигуру свободы, уверенно шагающую через баррикаду. За ней следует восставший народ.

Однако постепенно идейное содержание прогрессивного романтизма снижается. Критически относясь к обществу, где господствует буржуа, романтики отказываются от изображения современной действительности и все более уходят в область средневековья, обращаются к восточной тематике, к фантастическим образам.

Под влиянием июльской революции и последующей борьбы народных масс с буржуазной монархией значительно окрепло

---

[1] G. Laviron, B. Galbacio. Le Salon de 1833, Paris, 1833, стр. 23.

демократическое, реалистическое направление в искусстве, усилилось стремление к изображению действительности, современной жизни.

Однако реалистическое направление в 30-е годы было далеко не однородным.[1] В области пейзажа работала в это время группа талантливых художников, отказавшихся от условного, «сочиненного» академического пейзажа и обратившихся к изображению родной природы. Руссо, Дюпре, Коро и другие мастера, известные в истории искусств под именем барбизонцев, способствовали развитию национального реалистического пейзажа. «Их знамя было такое: правда, национальность и лишь действительно виденное, ничего выдуманного, ничего сочиненного».[2]

Художники-жанристы Шарле, Белланже, Пигаль, Леле и другие посвятили свое творчество изображению современности; их особое внимание привлекал быт простого народа. Изображая окружающую действительность, эти художники, однако, еще не показывали жизнь во всей ее сложности и противоречиях, не раскрывали в своих произведениях острых социальных конфликтов.

Эти черты получили свое наиболее полное выражение в произведениях Жанрона, Домье, мастеров прогрессивной политической карикатуры, вскрывавших пороки существующего строя и отражавших в своем искусстве чаяния широких народных масс. Эти художники изображали действительность, как социальную среду, полную противоречий и контрастов. В человеке они не только подчеркивали его принадлежность к определенной национальности и его характер, но и давали ему ясную социальную характеристику. Так, Жанрон после картины «Дети на баррикаде», посвященной событиям июльской революции, выполнил «Сцену в Париже», где изобразил семью рабочего, выброшенного на улицу, доведенного до последней степени нищеты и отчаяния.

Наиболее крупным представителем революционно-демократического искусства 30-х годов был Домье, сатирические произведения которого больше, чем работы какого-либо другого художника, были связаны с революционной борьбой, с идеологией народных масс. Группа политических карикатуристов 30-х годов, возглавляемая Домье, стояла на передовой линии борьбы за демократическое, связанное с жизнью искусство. Прогрессивные политические карикатуристы разоблачали господствующую буржуазию, показывали тяжелую долю народа, отражали в своем искусстве революционное движение 30-х годов. Место этих художников в искусстве Франции 30-х годов определялось актуальностью, политической остротой и правдивостью их произведений.

Отмечая, что под влиянием роста демократического движения политическая карикатура 30-х годов становилась острее и беспощад-

---

[1] См. Н. Яворская. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке, М., 1938.

[2] В. В. Стасов. Избр. соч. в трех томах, т. III, М., 1952, стр. 544.

нее, следует учесть, что эта эволюция касалась и художественных особенностей карикатуры.

В первые годы после революции 1830 г. в произведениях некоторых карикатуристов явственно чувствовалось влияние революционного классицизма.

Карикатуристы обращались, в частности, к художественным образам времени первой французской революции, стремились использовать их для новой ожесточенной борьбы. Эти черты можно проследить в некоторых произведениях Гранвиля, Деспере и других мастеров.

Повышенный интерес к революции 1789—1794 гг. был связан с развитием республиканского движения в стране. Республиканцы-демократы считали себя продолжателями якобинцев. Среди мелкобуржуазной интеллигенции и рабочих имели большое распространение произведения Марата, Робеспьера, книга Буонаротти о заговоре равных. В этой обстановке обращение прогрессивных карикатуристов к революционному классицизму было вполне закономерно. Но с самого начала в прогрессивной политической карикатуре наметились, а затем все более укрепились реалистические черты.

Политической карикатурой 30-х годов были подхвачены и развиты дальше реалистические тенденции народной сатирической картинки 1789—1794 гг.

Однако, будучи связана как в тематическом, так и в стилистическом отношении с традициями политической карикатуры и народной картинки конца XVIII в., карикатура 30-х годов значительно отличалась от нее. Это был уже новый, высший этап в развитии прогрессивного сатирического искусства во Франции.

В то время как революционные карикатуры конца XVIII в. были направлены, в основном, против феодализма, карикатуры 30-х годов, созданные уже в иных исторических условиях, бичевали буржуазию в лице короля и членов правительства. В галлерее сатирических образов, созданных в 30-е годы, подчеркивались типические отрицательные черты нового господствующего класса — финансовой буржуазии.

Отрицательным персонажам в карикатуре 30-х годов противопоставлялся не собирательный образ человека третьего сословия или крестьянина, а образы республиканцев-демократов (в основном, представителей революционно настроенной интеллигенции) и рабочих.

Карикатуры 30-х годов стояли на гораздо более высоком художественном уровне, им были свойственны большая глубина и совершенство в передаче окружающей действительности.

В этом нетрудно убедиться, если сравнить близкие по теме произведения, созданные в конце XVIII в. и в 30-х годах XIX в. Для создания сатирических произведений карикатуристы часто обращались к известной античной скульптуре Лаокоона. Так, художник конца XVIII в. для разоблачения министерских заговоров

воспользовался этой группой.[1] Фигура Лаокоона и его сыновей олицетворяла французских патриотов, а змея — козни министров. Но сама античная группа была оставлена без всяких изменений, а весь смысловой акцент был перенесен на надпись.

В карикатуре «Пародия на Лаокоона» (стр. 74), использующей ту же группу, художник видоизменил ее.[2] Под видом Лаокоона и его сыновей изображены Луи-Филипп с сыновьями, которых можно узнать по портретному сходству лиц. Карикатурист 30-х годов стремится к максимальной ясности образа. Он хочет выразить основную идею произведения средствами изобразительного искусства, отводя надписи второстепенную роль.

Прогрессивная политическая карикатура 30-х годов стала жизненнее, доходчивее; положительные и отрицательные образы получили большую убедительность. Карикатуристы обратились к созданию конкретных сатирических образов, через которые глубже раскрывали существенные типические черты господствующей буржуазии. Они стремились не только предельно точно передать внутреннюю сущность изображаемых явлений, но и внешний облик реально существующих людей, предметов, животных и т. д.

И по трактовке образов, и по композиционному построению, и по манере рисунка политическая карикатура 30-х годов близка к станковой картине. Заостряя и преувеличивая отдельные существенные черты, художники не нарушали вместе с тем впечатления естественности, правдоподобия. Конечно, как и во всякой карикатуре, в политической карикатуре 30-х годов были аллегорические образы, но художники придавали им жизненный, реальный характер. Композиционное построение многих политических карикатур 30-х годов очень близко по своему характеру станковым произведениям; действие происходит обычно в реальной обстановке, что усиливает жизненность, достоверность карикатуры. Например, в рассмотренной нами литографии «Наказание Свободы» художник Декан обратился к аллегорическому образу Свободы и изобразил ее наказание. Но вся сцена трактована так, будто художник видел ее в действительности.

Этот станковизм политической карикатуры имел в свое время большое положительное значение. Близость политической карикатуры к жанровым сценам делала ее доступнее, понятнее зрителю, способствовала укреплению реализма в политической карикатуре. А это в свою очередь усиливало воздействие карикатуры на сознание народных масс, ее активную роль в формировании мировоззрения зрителей в духе тех республиканско-демократических идей, за которые боролись художники.

Станковизм карикатуры 30-х годов находит свое объяснение при рассмотрении развития жанровой живописи и особенно карикатуры нравов в годы Реставрации.

---

[1] «Révolutions de Paris». 1790, № 63.

[2] «Charivari», № 131, 11 мая 1834 г.



Пародия на Лаокоона. *Литография. 1834 г.*

Стилистическая близость политической карикатуры 30-х годов и карикатуры нравов времени Реставрации несомненна. Большинство художников пришло в область политической карикатуры из области карикатуры нравов. Это относится и к Гранвилю, и к Травьесу, и к самому Филипону. Правда, под влиянием требований, предъявляемых к политической карикатуре, в творчестве этих художников произошли известные изменения. Их произведения стали более лаконичными, четкими, но в основе своей сохранили близость к станковым жанровым произведениям, что значительно отличает политическую карикатуру 30-х годов от современной карикатуры. Характерно в этом отношении, что произведения Домье, который фактически сформировался как художник, работая в политической карикатуре, отличаются от работ современных ему карикатуристов старшего поколения (наряду с другими чертами) большей обобщенностью и лаконизмом, хотя и его творчество, конечно, связано с традициями жанровой карикатуры времени Реставрации.

Говоря об особенностях политической карикатуры 30-х годов, следует отметить и то, что она почти целиком выполнена в технике литографии. Этот вид печати в наибольшей степени отвечал требованиям, стоявшим перед политической сатирой. Он позволял изо дня в день выпускать все новые и новые антиправительственные карикатуры, которые благодаря их актуальности, правдивости, дешевизне расходились в огромном количестве экземпляров в виде приложений к сатирическим журналам, альбомов и популярных злободневных листков. В основном эти литографии выполнены литографским карандашом, иногда с применением пера или кисти.

Однако, начиная с 1833 г., в «Шаривари» стали появляться политические карикатуры, выполненные в технике ксилографии. Новый расцвет искусства деревянной гравюры, ставшей особенно популярной в 40-е годы, был связан с усовершенствованием техники гравирования, введенным англичанином Бьюиком. Для изготовления печатной формы стало использоваться дерево не продольного, а поперечного распила; кроме того, изменились инструменты гравирования (замена ножей штихелями разной формы). Торцовая гравюра стала широко использоваться в книге, так как могла печататься вместе с книжным набором. Она давала возможность более многообразно, тонко и живо передавать действительность. Значительно быстрее стала и работа гравера.

В начале 30-х годов торцовая гравюра только еще начала распространяться во Франции. В журнале «Карикатура» вообще не было гравюр на дереве; в «Шаривари» же отдельные ксилографии стали попадаться в 1833—1835 гг. Эти гравюры еще не были выполнены в технике торцовой гравюры, но их появление свидетельствовало о пробуждении интереса к ксилографии, о стремлении художников вновь использовать этот вид гравировального искусства. В этом отношении показательно, что гравюры стали появляться именно в «Шаривари», так как этот журнал должен был,

по заявлению Филипона, удовлетворять вкусам различных коллекционеров.[1]

* *
*

Политическая карикатура, связанная с развитием республиканско-демократического движения в стране, была далеко не единственным направлением карикатуры в годы Июльской монархии. В это время существовали также политические карикатуры, вдохновляемые сторонниками ранее свергнутых династий.

Особенно настойчиво использовали карикатуру легитимисты. «Французская... аристократия по своему историческому положению, — писали К. Маркс и Ф. Энгельс в „Манифесте Коммунистической партии", — была призвана к тому, чтобы писать памфлеты против современного буржуазного общества. Во французской июльской революции 1830 г... ненавистный выскочка еще раз нанес ей поражение. О серьезной политической борьбе не могло быть больше и речи. Ей оставалась только литературная борьба. Но и в области литературы старые фразы времен реставрации стали уже невозможны. Чтобы возбудить сочувствие, аристократия должна была сделать вид, что она уже не заботится о своих собственных интересах и составляет свой обвинительный акт против буржуазии только в интересах эксплуатируемого рабочего класса. Она доставляла себе удовлетворение тем, что сочиняла пасквили на своего нового властителя и шептала ему на ухо более или менее зловещие пророчества».[2]

Это заигрывание с республиканизмом и социальная демагогия приводили к тому, что среди легитимистских карикатур можно было встретить произведения, в которых выражалось лицемерное сочувствие тяжелому положению народа. Кроме того, так как объектом нападок легитимистских карикатур, так же как и карикатур, идущих из лагеря республиканцев, являлись король и члены правительства, легитимисты использовали ряд республиканско-демократических карикатур в своих целях. Например, в 1836 г. в Лондоне выходил журнал «Французская карикатура», редактор которого находился на жалованьи у Бурбонов и использовал многие литографии из журнала «Карикатура». Это, конечно, имело место и во Франции. Так, легитимисты воспользовались выдумкой Филипона и часто изображали Луи-Филиппа с головой в форме груши.

Количество легитимистских журналов, публиковавших политические карикатуры, в первые годы Июльской монархии было довольно велико. «Эти листки, — писал о них Г. Гейне, — в особенности „Приведение", „Сплетни",.. „Мода" и как там еще называются эти карлистские насекомые, — издеваются над королем с бес-

---

1 «Caricature», № 105, 8 ноября 1832 г., стр. 838.
2 К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1948, стр. 28—29.

стыдством, которое тем более отвратительно, что их, как хорошо известно, оплачивает аристократическое предместие».[1]

В качестве примера для общей характеристики легитимистских карикатур можно остановиться на одном из этих журналов — журнале «Мода», который был основан еще в 1829 г. предприимчивым журналистом Жирарденом под непосредственным покровительством герцогини Беррийской. После революции 1830 г. Жирарден продал «Моду» одному из приверженцев Бурбонов. Как об этом писалось в журнале, «Мода» публиковала исторические очерки и пародии, воспоминания о прошлом и эпиграммы на настоящее.[2]

Политические карикатуры, помещавшиеся в «Моде», высмеивали Луи-Филиппа,[3] внешнюю политику правительства. Легитимистские карикатуры стояли на довольно низком художественном уровне, так как среди авторов этих карикатур не было ни одного значительного художника (в «Моде» сотрудничал Ж. Араго и ряд подобных ему незначительных карикатуристов). Наряду с карикатурами, помещавшимися в легитимистских журналах, издавались и отдельные листки. Гейне сообщал, например, об изображении Генриха IV[4] в виде благочестивого пилигрима с посохом, на котором висит груша.[5] В отличие от революционных карикатур легитимистские листки никакого успеха среди народных масс не имели.

Идеализация образа Наполеона, характерная для некоторой части французской мелкобуржуазной интеллигенции (в частности и для художников) в первые годы после революции 1830 г., не получила значительного отображения в политической карикатуре. Правда, в первое время существования журнала «Карикатура» в нем встречались произведения, идеализирующие Бонапарта (например, некоторые литографии Шарле, Белланже). Однако влияние бонапартизма в кругах мелкой буржуазии вскоре падает.

Правительство Июльской монархии, убедившись в огромном влиянии на широкие народные массы политических карикатур республиканского направления, помещавшихся в «Карикатуре» и «Шаривари», также предприняло издание специального сатирического журнала. 7 октября 1832 г. вышел первый номер журнала «Шарж». Журнал выходил раз в неделю, по воскресеньям, и состоял из листа текста и рисунка. Подписная цена его была в два с лишним раза меньше, чем цена «Карикатуры» и в три раза меньше, чем «Шаривари». Ни о каких преследованиях не могло быть и речи, журнал выходил регулярно и по точному плану. Все это делалось для того, чтобы добиться популярности. Но и этого оказалось недостаточно — в «Шарже» довольно часто помещались обращения

---

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 83.

[2] «La Mode», 1833, стр. 313.

[3] «La Mode», 1834, ноябрь, 6-й вып., декабрь, 4-й вып.

[4] Генрих IV — внук Карла X, в пользу которого бывший король отрекся от престола в 1830 г.

[5] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 84.

к читателям с просьбой об увеличении числа подписчиков, с заверениями в том, что журнал станет интересней и содержательней. «Мы просим друзей разума, порядка и умеренных свобод, — читаем мы в одном из номеров,— вербовать для „Шаржа" читателей среди своих знакомых».[1]

«Популярные в народе художники, — читаем мы несколько месяцев спустя, — придут к нам на помощь своим талантом, и наши подписчики будут получать... литографии, большие по размерам и тщательно раскрашенные».[2] Однако эти обещания так и остались обещаниями. Литографии журнала продолжали оставаться бледными, посредственными по исполнению. Редакции не удалось привлечь к участию в журнале сколько-нибудь значительных художников. Все литографии кажутся выполненными одним незначительным рисовальщиком, который, видимо, весьма опасался прогрессивного общественного мнения, так как не подписывал рисунки, скрываясь за инициалами, которые теперь трудно расшифровать.

Представление о том, какими были карикатуры «Шаржа», дают сатирические рисунки «Новая игрушка партии»[3] и «Смерть республики».[4] На первой из них изображены политические противники орлеанистов: бонапартисты, представленные в виде фигуры в треуголке с орлом в руках, республиканцы, изображенные в виде красной фигуры с трубкой и саблей, и легитимисты — аристократ со шпагой. Эти фигуры представляют собой крылья игрушечной мельницы, которую приводит в движение нарисованный внизу чёрт. Условность композиции, схематизм образов и невыразительный рисунок характерны для этого произведения.

В таком же духе была выполнена карикатура «Смерть республики» (стр. 79), где художник изобразил безобразную тощую фигуру умирающей республики; около нее — республиканца, представляющего газету «Трибуна», и старуху, олицетворяющую легитимистскую газету «Котидьен». Поместив обе эти фигуры у изголовья республики, подчеркнув, что они одинаково опечалены ее близкой смертью, карикатурист обнаружил свое полное непонимание истинной природы легитимизма. Как уже упоминалось, легитимисты, стремившиеся в 30-х годах использовать республиканское движение в своих целях, были в действительности глубоко враждебны республиканцам.

Эти карикатуры при сравнении их с произведениями революционных художников поражают своим убожеством. Политические идеи, которые проповедовал журнал «Шарж», ни в коей мере не способствовали его успеху. Журнал просуществовал при непосредственной поддержке правительства немногим больше года и вынужден был закрыться, так и не добившись популярности.

---

[1] «Charge», № 1, 6 января 1833 г.
[2] «Charge», № 26, 30 июня 1833 г.
[3] «Charge», № 40, 6 октября 1833 г.
[4] «Charge», № 52, 29 декабря 1833 г.

* *
*

Разгромив республиканские восстания 1834 г. и почувствовав себя достаточно сильным, правительство воспользовалось первым же поводом, чтобы принять реакционные законы, получившие в



Смерть республики. *Литография. 1833 г.*

истории название сентябрьских законов 1835 г. Среди этих законов был закон, относящийся и к прессе. Объявлялось, что оскорбление особы короля и нападки на государственные порядки будут караться тюремным заключением и штрафом в размере до 50 000 франков; увеличивался размер денежного залога; проступки по делам печати, подлежавшие, согласно хартии 1830 г., ведению суда присяжных, теперь могли быть расценены в ряде случаев как покушения на короля и членов правительства и подлежали суду палаты пэров.

Еще раньше, в 1834 г., были приняты законы, согласно которым разносчикам запрещалось продавать газеты без предварительного разрешения.

Относительно политической карикатуры в законах 1835 г. было сказано следующее: «Никакие рисунки, гравюры, литографии, ме-

дали, эмблемы, эстампы, какого бы рода они ни были, не могут быть опубликованы, выставлены и проданы без предварительного разрешения министерства внутренних дел в Париже и префектов в департаментах. В случаях нарушения этого закона рисунки, гравюры, литографии, медали, эстампы или эмблемы будут конфискованы, а их издатель будет приговорен исправительным трибуналом к тюремному заключению сроком до года и штрафу в размере до 1000 франков».[1]

Сообщая об этом, журнал «Карикатура» поместил литографию, на которой было изображено «избиение» республиканской прессы правительственными законами, а текст этих законов был напечатан в форме трех груш.

Запрещение политической сатиры не было неожиданностью. Правительство быстро переходило от одного реакционного закона к другому. Широкое распространение политических карикатур давно тревожило его. В 1835 г. правительственная газета «Монитер», передавая содержание дебатов в палате депутатов, утверждала, что республиканские рисунки и карикатуры выражают не только определенные мнения, но что эти «мнения превращаются в действия... благодаря выставке рисунков, которые обращаются к собравшейся толпе».[2] «Везде на наших улицах и площадях, — писала газета, — дается... спектакль безмолвного и живого восстания против порядка...»[3]

В результате сентябрьских законов 1835 г. некоторые демократические издания вынуждены были закрыться. Среди них была и «Карикатура», последний номер которой вышел 27 августа 1835 г. Прекратилось издание «Ежемесячного литографического объединения», в витринах торговцев эстампами не устраивалось более выставок политических карикатур. Журнал «Шаривари» обратился к критике нравов.

Так закончился один из интереснейших периодов в развитии французской политической карикатуры XIX в.

---

[1] «Caricature», № 250, 20 августа 1835 г.
[2] «Moniteur», 5 августа 1835 г., стр. 1813.
[3] «Moniteur», 19 августа 1835 г., стр. 1896.

ГЛАВА III

МАСТЕРА ПОЛИТИЧЕСКОЙ КАРИКАТУРЫ 30-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Многие передовые графики 30-х годов XIX в. были связаны с прогрессивными сатирическими изданиями того времени. Достаточно сказать, что вокруг одного журнала «Карикатура» было объединено около сорока различных художников, среди которых были такие выдающиеся мастера, как Шарле, Монье, Раффе, Белланже, Гранвиль, Травьес и Домье.

Однако, отмечая, что в «Карикатуре» принимали участие наиболее значительные художники-карикатуристы тех лет, следует подчеркнуть, что их роль в журнале, в развитии политической карикатуры была далеко не одинаковой.

Шарле, бывший в период Реставрации ярым противником правительства Бурбонов и приветствовавший июльскую революцию 1830 г., вскоре после нее встал на сторону буржуазного правительства. Отказавшись от поддержки республиканского движения, Шарле высмеивал в своих произведениях революционные выступления народа (например, «Пингар и Бюшетт, отправляющиеся требовать хлеба или смерти»).

В 1834 г. Шарле даже принял участие в подавлении республиканского восстания и получил пост командира батальона Национальной гвардии. Именно поэтому, как справедливо отмечает Е. Липпольд,[1] в его искусстве наблюдается значительный спад. Тематика произведений Шарле остается прежней — это изображение наполеоновских солдат, парижских ремесленников, рабочих, мелких торговцев. Однако художник трактует эти персонажи так, что они воспринимаются нами не как самоотверженные герои, а как будничные, забавные или сентиментальные люди. Неудивительно,

[1] Е. Липпольд. Никола-Туссен Шарле, Л., 1935, стр. 59.

что в «Карикатуре», в которой антиправительственные настроения находили постепенно все более яркое отображение, можно встретить всего три литографии Шарле, да и те были помещены в журнале в течение первых месяцев его существования.[1] Две из этих литографий посвящены прославлению Наполеона, а одна представляет собой комическую сценку в связи с разгромом дворца парижского архиепископа (в феврале 1831 г.) без какой-либо обличительной тенденции.

Незначительная роль в развитии политической карикатуры 30-х годов принадлежала и Анри Монье, одному из известнейших рисовальщиков 20-х годов, чье имя тоже обычно связывается с «Карикатурой». Опубликовав в 1830 г. ряд литографий на политические темы в журнале «Силуэт» и некоторых других изданиях, Монье в последующие годы окончательно отошел от политической сатиры. Так, для «Карикатуры» он выполнил всего несколько литографий, причем ни одна из них не носила ярко выраженного политического характера.[2] «Досадно, — писал Бальзак в журнале „Карикатура", — что такой глубокий художник не встал на путь политического памфлетиста, борющегося своим карандашом: он был силой».[3]

Действительно, Монье создал целый ряд запоминающихся произведений в области критики нравов. Удивительной наблюдательностью и знанием того, что он изображает, отличаются многие его серии, в которых он сумел подметить характерные черты людей различных профессий и социальных групп. Художник создал типический образ самодовольного буржуа — учителя чистописания Прюдома, надутого и самоуверенного, вся эрудиция и все красноречие которого состояли из повторения общепризнанных истин и чужих мыслей. Над этим образом художник работал около пятидесяти лет, обращаясь к изобразительному искусству, к литературе и к театру, так как Монье был не только талантливым рисовальщиком, но также писателем и актером. Прюдом воплощал в себе характерные черты французской буржуазии 30—40-х годов и явился лучшим творением Монье.

Несколько большее место в республиканских сатирических изданиях принадлежало Раффе. На художника произвела большое впечатление революция 1830 г. Под ее непосредственным воздействием он выполнил ряд рисунков, в которых запечатлел сцены баррикадных боев. Революционные настроения Раффе нашли свое отражение и в сатирических литографиях, в которых он высмеи-

[1] La Combe. Charlet, sa vie, ses lettres, Paris, 1856, стр. 278.

[2] Шанфлери (J. Champfleury. H. Monnier, sa vie, son oeuvre, Paris, 1889 стр. 350, 353) называет шесть литографий художника, опубликованных в «Карикатуре», Беральди — тринадцать (H. Beraldi, Les graveurs du XIX siècle, т. 8, стр. 101). Это связано с тем, что Беральди относит к «Карикатуре» семь литографий серии «Театр водевиля», которые печатались у Обера и некоторые из которых помещались в журнале.

[3] «Caricature», № 83, 31 мая 1832 г., стр. 662.

вал как правительство Реставрации, так и новое буржуазное правительство.[1]

Но этими несколькими литографиями, исполненными в 1831 г., почти и исчерпываются сатирические произведения художника, хотя, в отличие от Шарле или Монье, Раффе обращался непосредственно к политическим вопросам, волновавшим прогрессивные слои французского общества, и, оставив область политической карикатуры, обратился к иллюстрированию авторов, воспевавших революцию и настроенных оппозиционно к правительству (Бартелеми «Двенадцать дней революции», 1832 г., «Немезида», 1835 г.).

Белланже выполнил для «Карикатуры» всего четыре литографии,[2] из которых одна посвящена наполеоновской эпопее, а остальные три представляют собой безобидные комические сценки.

Как показывают приведенные примеры, участие в «Карикатуре» таких известных графиков, как Шарле, Белланже, Монье и Раффе, имена которых неизменно упоминаются при характеристике журнала, было незначительно и относилось к первому году существования журнала. С другой стороны, в «Карикатуре» сотрудничал ряд менее известных мастеров, таких как Деспере, Буке, Бенжамен, Форе.

Буке принадлежало, например, около 30 политических карикатур, опубликованных в журнале.[3] Деспере и Форе работали чаще всего вместе с Гранвилем, но сохранилось несколько политических карикатур, выполненных ими самостоятельно. Такие карикатуристы, как Буке, Деспере, Форе и другие были в большинстве своем не очень значительными художниками, не оставившими большого следа в развитии французского сатирического искусства. Их карикатуры, несомненно, занимают известное место в развитии политической сатиры и играют в целом безусловно положительную роль. Ибо, как справедливо писал И. Е. Репин, «идейное, хотя бы и посредственное искусство, имеет огромное воспитательное и даже государственное значение. Служа обществу, оно приобретает себе популярность».[4] Но художественное наследие этих карикатуристов не заслуживает специального рассмотрения.

Зато роль Гранвиля, Травьеса и особенно Домье в развитии прогрессивной политической карикатуры 30-х годов была чрезвычайно значительной. Достаточно сказать, что Гранвилю принадлежало около ста политических литографий в журнале «Карикатура» и десять из двадцати четырех литографий «Ежемесячного литографического объединения»,[5] а Домье — девяносто одна литография

---

[1] «Caricature», № 22, 31 марта 1831 г., «Caricature», № 24, 14 апреля 1831 г. и др.

[2] J. Adeline. H. Bellangé et son oeuvre. Paris, 1880, каталог, стр. 219—220.

[3] Inventaire du fonds français après 1800, т. III, Paris, 1942, стр. 245—246.

[4] Мастера искусства об искусстве, т. IV, М., 1937, стр. 396.

[5] Ch. de Meixmoron de Dombasle. Grandville. Mémoires de l'académie de Stanislas, Nancy, 1894, стр. 332.

в «Карикатуре» и пять в «Ежемесячном литографическом объединении».[1]

Однако значение творчества этих художников определяется прежде всего не количеством созданных ими сатирических произведений, а тем, что этим мастерам принадлежат лучшие образцы революционной сатиры того времени, наиболее острые политически и совершенные в художественном отношении.

ГРАНВИЛЬ

Имя Жана-Иньяса-Изидора Жерара (псевдоним Гранвиль) встречается почти во всех историях карикатуры, в работах, посвященных рассмотрению книжной иллюстрации, в справочниках и руководствах по истории гравюры. Однако творческий путь художника не получил сколько-нибудь подробного освещения в этих общих работах. Значительно больший материал дают отдельные статьи, целиком посвященные Гранвилю. Авторы этих исследований, рассматривая творчество художника, как правило, основное внимание уделяют разбору иллюстраций Гранвиля к произведениям западноевропейской литературы и сериям его жанровых карикатур.

Наследие же художника в области политической карикатуры изучено крайне поверхностно. Это объясняется тем, что большинство авторов, писавших о Гранвиле, считали, что увлечение художника политической карикатурой было печальным заблуждением, что ни по складу своего характера, ни по направлению своего дарования Гранвиль не мог быть и не был политическим карикатуристом.

«Когда он обращается к политической карикатуре, — утверждает Байар, — он следует в этом исключительно за увлечением современных ему рисовальщиков. Это не его стихия, он приносит в эту мимолетную борьбу карандаша лишь относительную резкость. . .»[2] Творческий путь художника, рассмотренный с этих позиций, выглядел гораздо более «спокойным», гораздо более приемлемым с точки зрения развития «чистого искусства». Гранвиль-иллюстратор, Гранвиль-фантаст становился в центре внимания буржуазных искусствоведов, причем отодвигаются на задний план реалистические иллюстрации художника к западноевропейской классической литературе, а выдвигаются вперед отвлеченные фантастические поздние работы — иллюстрации к «Иному миру», «Ожившим цветам».

---

[1] L. Delteil. Le peintre-graveur illustré, т. XX, ч. II, № 40—135.

[2] E. Bayard. La caricature et les caricaturistes, Paris, 1900, стр. 110. — Для Байара вообще характерно стремление затушевать острое политическое содержание карикатур 30-х годов и представить работу крупных художников в области политической карикатуры как случайный, нехарактерный эпизод в их творчестве.

«Настоящий Гранвиль, — пишет в своей статье Гарсен, — это Гранвиль — иллюстратор книги „Иной мир"...»[1] Цель этого новейшего «исследования» о художнике, лишь усиливающего «основные положения» статьи Орлана «Гранвиль предтеча»,[2] заключается в том, чтобы путем всевозможных натяжек и ухищрений «доказать», что Гранвиль был сюрреалистом, экспрессионистом и визионером, что творчество его «свидетельствует» о наличии «классической традиции» у современного формалистического искусства. Не страстные политические карикатуры художника привлекают внимание автора, не реалистические иллюстрации к Лафонтену, Свифту, Беранже, Дефо, а фантастические поздние работы Гранвиля. С точки зрения этих соответственным образом истолкованных работ расценивается все богатое и многообразное творчество художника, которое рассматривается как выражение проповедуемого сюрреалистами темного мира «подсознательного». Революционные взгляды Гранвиля, его обличительные выступления против современного ему буржуазного общества, объявляются в этом «труде» проявлением «подавленного детского сексуального любопытства» и «враждебностью отцу» согласно бредовым психоаналитическим «теориям» Фрейда.[3] За искусством Гранвиля отрицается всякая возможность отражения и объяснения действительности; оно сводится к иррационализму и экспрессионизму, для обоснования которых и затеял автор свой экскурс в прошлое.

Но действительное значение художника, его настоящее место в развитии французского искусства определяются не иллюстрациями-фантазиями к «Иному миру», послужившими буржуазным критикам отправной точкой для опорочивания и фальсификации всего наследия художника, — значение Гранвиля определяется в первую очередь его реалистическими иллюстрациями и политическими карикатурами.

Ж.-И. Гранвиль родился 15 сентября 1803 г. в городе Нанси в семье художника-миниатюриста Жерара, работавшего под псевдонимом Гранвиль. Свое первое художественное образование Гранвиль получил в мастерской отца. К шестнадцати годам он уже научился всему, что мог дать ему Гранвиль-старший. Биографы художника отмечают, что уже в эти ранние годы Гранвиль-сын обнаружил склонность к портретным изображениям и что особенно удавались ему шаржи.

Он рос мечтательным и задумчивым; не принимал участия в шумных играх и спорах; любил, сидя где-нибудь в стороне, наблюдать за происходящим вокруг. Судьба молодого художника

---

[1] L. Garcin. Grandville, visionnaire, surréaliste, expressionniste. «Gazette des Beaux-Arts», 1948, стр. 438.

[2] P. M. Orlan. Grandville le précurseur. «Arts et métiers graphiques», 1934, № 44.

[3] L. Garcin. Grandville visionnaire, surréaliste, expressionniste. «Gazette des Beaux-Arts», 1948, стр. 441.

неожиданно изменилась после того, как проезжий парижский миниатюрист Мансион, познакомившись с рисунками Гранвиля, предложил ему поехать в Париж.

Имея 100 экю в кармане, два рекомендательных письма отца к Мансиону и к родственнику, работавшему в одном из парижских театров, молодой человек, полный самых радужных надежд, отправился в столицу. В Париже он поступил в ученичество к Мансиону, часто посещал Комическую оперу, где работал его родственник и где он познакомился с Деларошем, Марс, Верне, Тальма и другими знаменитыми художниками и актерами. Однако кошелек его скоро опустел, и перед молодым человеком встал вопрос о добывании средств к существованию. Надеясь поправить свое положение, Гранвиль выполнил серию рисунков «Сибилла салонов», которую Мансион опубликовал под своим именем. Дела Гранвиля продолжали оставаться крайне расстроенными. Кроме того, учеба у Мансиона, весьма ограниченного третьестепенного мастера, вскоре перестала удовлетворять Гранвиля, и он перешел к Ипполиту Леконту,[1] у которого занимался масляной живописью.

Но и в мастерской Леконта Гранвиль пробыл недолго. Привитая ему с детских лет любовь к четкой графической манере, навыки миниатюрной работы не способствовали его успеху на поприще живописца. Обескураженный и удрученный, молодой художник бросает живопись. Он рисует костюмы для театра, а затем, овладев техникой литографии, всецело отдается работе в этой области. Значительную роль в этом сыграл, вероятно, живописец и литограф Дюваль-Лекамю,[2] который посоветовал Гранвилю заняться литографией, подбадривал его и даже разрешил ему работать в своей мастерской.

Подобно Дюваль-Лекамю Гранвиль обращается к жанру, но избирает область жанровой карикатуры, к которой проявлял склонность с детства. Появляются его серии: «Каждому возрасту свои удовольствия», «Воскресные дни парижского буржуа», «Метаморфозы» и т. д. Гранвиль становится известным, однако материальное положение художника от этого не улучшается, так как он за свои работы получает ничтожно малые суммы и не может избавиться от наседавших на него кредиторов.

Круг знакомств Гранвиля в художественном мире постепенно расширяется. Он сближается с живописцем Гюэ, карикатури-

[1] Ипполит Леконт (1781—1857), работая в области пейзажа и исторической живописи, придерживался, в основном, академической школы. В 30-е годы он написал значительное число батальных картин для Версальской галлереи. Кроме того, Леконт занимался литографией, делая зарисовки военных сцен, костюмов, а также иллюстрации к Перро, Лафонтену (совместно с К. Верне и О. Верне) главным образом пейзажного характера.

[2] Ученик Давида Дюваль-Лекамю (1790—1854) пользовался в 20-е годы известной популярностью. Его жанровые картины, изображавшие уютные безобидные сценки, были хорошо композиционно построены. Однако рисунок и особенно колористическое решение их отличались сухостью.

стами Филипоном, Форе и другими, с которыми впоследствии был тесно связан по работе в «Карикатуре».

Среди произведений художника, выполненных в конце 20-х годов, особого внимания заслуживают литографии серии «Метаморфозы» и отдельные листы, помещенные в журнале «Силуэт». Серия «Метаморфозы» была закончена Гранвилем в 1829 г. и состояла из 72 литографий. В настоящее время трудно найти эту серию полностью, так как некоторые ее листы были запрещены цензурой по политическим соображениям.

Гранвиль использовал здесь свой излюбленный карикатурный прием объединения в одном образе человека и животного. Так, на одной из литографий он изобразил безобразную сделку между светским богачом-совой и отцом-рыбой, продавшим богачу за деньги свою дочь. Эта карикатура имела непосредственное отношение к поведению старшего сына Луи-Филиппа герцога Орлеанского.

Если в отдельных жанровых литографиях серии «Метаморфозы» явственно прослеживались политические моменты, то произведения Гранвиля, помещенные в журнале «Силуэт», отличались открытой политической тенденцией[1].

В конце 20-х годов Гранвиль, сблизившись с Филипоном и другими представителями передовой интеллигенции, выступал против правительства Реставрации и стремился к установлению республики. Художник с восторгом встретил июльскую революцию 1830 г. «Он поддерживал свои убеждения, — пишет Кложансон, — не только при помощи карандаша; в июле он сражался смело и хладнокровно. . .»[2]

Сразу же после июльских событий Гранвиль поместил в журнале «Силуэт» карикатуру «Погасим огни. . .», на которой изобразил, используя найденный уже ранее сатирический образ, членов правительства в виде людей-гасильников, задувающих огни и запрещающих свет. Эта карикатура была тесно связана по теме с работами художника, опубликованными ранее в журнале.

Июльская революция открыла перед Гранвилем возможность заниматься политической карикатурой, и он с жаром отдался работе в этой области. Современники справедливо считали Гранвиля одним из самых беспощадных мастеров политической сатиры. Сравнивая произведения Гранвиля с работами Дантана, один из наиболее передовых представителей французской критики 30-х годов Лавирон писал: «Дантан — остроумный скульптор, умелый карикату-

---

[1] Как уже указывалось, нам не удалось обнаружить журнал «Силуэт»; об отдельных карикатурах художника, помещенных в «Силуэте», мы можем судить лишь по беглым упоминаниям в биографических статьях и по описанию журнала у Викера (G. Vicaire. Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle, т. VII, Paris, 1910, стр. 500—507).

[2] S. Clogenson. Grandville. L'Athénéum français, 1853, № 11—12, стр. 273.

рист. ., который мог бы стать может быть Гранвилем, если бы его искусство смогло подняться до политики».[1]

Вначале сатира Гранвиля была направлена против свергнутого режима Реставрации и главным образом Карла X. На эту тему он выполнил карикатуры «Национальная охота на королевских землях», «Бывший и медлительный король» (здесь игра слов «ex-et-lent» произносится так же, как и «excellent» — превосходный)и ряд других. Гранвиль совместно с Форе опубликовал во второй половине 1830 г. свыше 25 карикатур на политические темы, которые выставлялись в витринах торговцев эстампами и распространялись по городу в виде отдельных листов.

Поэтому понятно, что когда Филипон предпринял издание «Карикатуры», в качестве основного сотрудника он привлек Гранвиля, который и оформил первый заглавный лист журнала. Как справедливо отмечает Беральди, вплоть до прихода в «Карикатуру» Домье Гранвиль был наиболее значительным политическим карикатуристом того времени.[2] Художник стал затем постоянным сотрудником «Шаривари» и «Ежемесячного литографического объединения».

С начала 1831 г., как это характерно для карикатуры 30-х годов, острие своей сатиры Гранвиль направил против нового буржуазного правительства. Так, в февральском номере «Карикатуры» была помещена сатирическая литография «Политический карнавал», на которой в числе прочих персонажей был изображен Луи-Филипп — «самый толстый гражданин Франции, рассматривающий старую одежду Карла X», как писал в пояснениях к карикатуре Бальзак.[3] В сатире «Похороны Свободы» Гранвиль разоблачал членов буржуазного правительства, сделавших все, чтобы уничтожить свободу.[4]

С самого начала борьбы против Июльской монархии Гранвиль сумел придать своим карикатурам политическую остроту, резко обличительный характер. Это верно подметил Бальзак, называвший уже в марте 1831 г. карандаш Гранвиля наблюдательным и едким.[5] Если другие художники, сотрудничавшие в эти годы в «Карикатуре», не сразу со всей принципиальностью выступили против буржуазной монархии, то Гранвиль именно в эти годы (конец 1831 — начало 1832 г.) выполнил свои лучшие политические карикатуры. К их числу относится «Франция, отданная на растерзание воронам всех сортов».[6] Художник изобразил распростертую на земле прекрасную фигуру скованной Франции. Голова ее запрокинута, глаза закрыты, пальцы рук судорожно сжаты. Со всех сторон к ней слетаются черные вороны,

---

[1] G. Laviron, B. Galbacio. Le Salon de 1833, Paris, 1833, стр. 298.
[2] H. Beraldi. Les graveurs du XIX siècle, т. 7, Paris, стр. 204.
[3] «Caricature», № 16, 17 февраля 1831 г.
[4] «Caricature», № 25, 21 апреля 1831 г.
[5] «Caricature», № 19, 10 марта 1831 г., стр. 145.
[6] «Caricature», № 50, 13 октября 1831 г.



Ж.-И Гранвиль, Э. Форе. Франция, отданная на растерзание воронам всех сортов. *Литография. 1831 г.*

л
Г
л
ш
с
д
—
р

т.
ше
ли
до
ля
К
гро
кар

которые клюют и терзают ее неподвижное тело. Следуя своей излюбленной манере — раскрывать характер человека через соответствующий образ животного, Гранвиль изображает представителей буржуазного правительства в виде воронья. На их принадлежность к правящей верхушке указывают эполеты, орденские ленты, кресты. Как черное воронье слетается к поверженной жертве, так и члены правительства во главе с королем, воспользовавшись захваченной ими властью, притесняют и терзают французский народ. Эта литография полна драматического напряжения, которое достигается благодаря выразительности образов, умелому изображению действия, ясному композиционному построению, строгому выразительному рисунку, удачно найденному колористическому решению. Пустынный однообразный пейзаж, который оживляют только темные силуэты воронов, темное небо с оранжево-красной полоской у горизонта, контраст черных воронов и облаченной в белое фигуры Франции — все это усиливает общее трагическое впечатление.[1]

В лучших политических карикатурах Гранвиля драматический элемент занимает довольно большое место. Художник сгущает краски, собирает в одном рисунке все основные черты, разоблачающие изображаемое лицо, заостряет отрицательную характеристику и этим достигает огромной силы выражения, эмоционального воздействия. Так строит Гранвиль упоминавшуюся ранее карикатуру «Порядок царствует в Варшаве», выполненную в связи с подавлением польского восстания в сентябре 1831 г.[2] Те же черты отличают и другую сатирическую литографию художника — «Общественный порядок царствует также в Париже» (стр. 91), выполненную, вероятно, в это же время. На это ясно указывает статья Филипона «Гранвиль и полицейские Аргу», опубликованная в октябрьском номере «Карикатуры».[3] Филипон сообщает, что после появления сатиры «Порядок царствует также в Париже» в квартиру Гранвиля ворвался отряд вооруженных полицейских, стремившихся расправиться с художником. Это происшествие наглядно опровергает мнение некоторых исследователей, считавших, что политические карикатуры Гранвиля не производили достаточно сильного воздействия.[4]

---

[1] Существуют различные варианты этой литографии: раскрашенные и нераскрашенные.

[2] У Викера (G. Vicaire. Manuel de l'amateur de livres du XIX siècle, т. II, Paris, 1895, стр. 54) отмечается, что к 26-му номеру «Карикатуры», вышедшему в апреле 1831 г., иногда относят 7 политических литографий, отдельных листов, не входивших в собрание «Карикатуры». В их числе назван и «Порядок царствует в Варшаве». Вероятно эта связь с 26-м номером журнала является чисто случайной, так как Варшава была взята в сентябре 1831 г., К этому же времени относятся и массовые волнения в Париже в связи с разгромом восстания в Польше. Эти настроения и отразил Гранвиль в своей карикатуре.

[3] «Caricature», № 51, 20 октября 1831 г., стр. 396.

[4] A. Alexandre. L'art du rire et de la caricature, Paris, стр. 171.

Сатира «Общественный порядок царствует также в Париже», выполненная художником по определенному конкретному поводу, а именно — в связи с волнениями в Париже в 1831 г., глубоко и верно отразив характер правительственной политики по отношению к народным массам, приобрела большой обобщающий смысл. Исследователи, занимавшиеся творчеством Гранвиля, часто связывают ее с восстанием 1832 г. или с революционными выступлениями 1834 г., и это вполне естественно, так как Гранвиль правдиво показал здесь жестокость и подлость правительства, расправившегося с восставшим народом.

На переднем плане художник изобразил фигуру озверевшего громилы, который после убийства вытирает обагренную кровью шпагу. Гранвиль трактует этот образ так, что он вызывает отвращение и возбуждает чувство ненависти к буржуазной монархии и ее защитникам. Уродливое, хищное лицо, на котором лежит печать вырождения, жесткий холодный взгляд глубоко посаженных глаз, полуоткрытый большой рот с выступающей вперед нижней губой, обросший щетиной подбородок, тощая фигура, спокойный удовлетворенный жест руки, вытирающей платком шпагу, — все это способствует созданию обобщенного сатирического образа, раскрывает существенные черты всех тех защитников Июльской монархии, которые слепо и не задумываясь выполняли приказания правительства, преследовали и убивали патриотов.

Гранвиль не показывает на рисунке самоё жертву, в левом нижнем углу видны лишь ноги безжизненно лежащего на земле человека. Вдали выстроились солдаты и несколько полицейских; судя по всему, расправа окончена, солдаты собираются вернуться в казармы, а изображенные в отдалении справа полицейские спокойно взирают на происходящее.

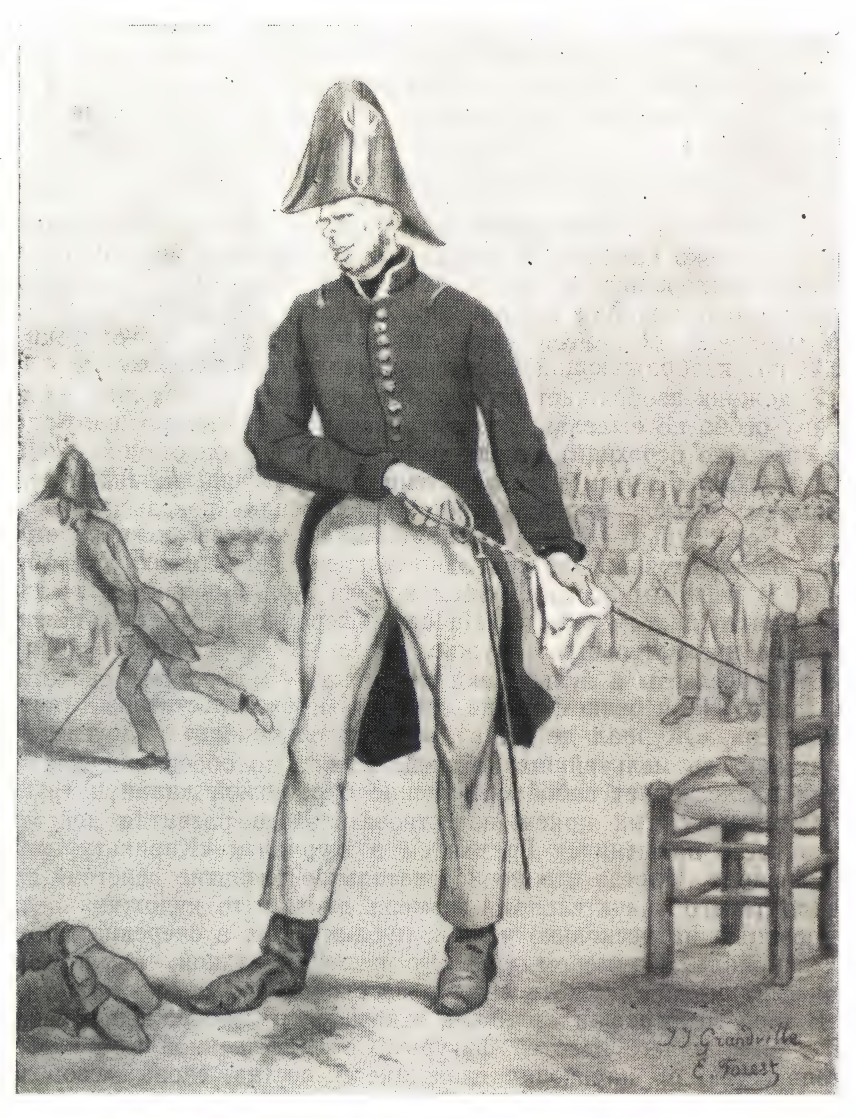
В этой литографии все просто: и трактовка центральной фигуры, и композиционное построение, при котором все основное действие сосредоточено на переднем плане, а фон дан в виде легкого наброска, и четкий, тщательный хотя и несколько суховатый рисунок. Некоторые экземпляры литографии были раскрашены, причем изображенные на переднем плане яркокрасные пятна крови придавали всей сцене еще более зловещий характер.

Литография «Общественный порядок царствует также в Париже» относится к числу лучших достижений Гранвиля-сатирика. Как и в литографии «Франция, отданная на растерзание воронам всех сортов», Гранвиль подчеркивает трагизм происходящего и изображает момент, когда враг торжествует.

Такое построение произведения особенно удавалось Гранвилю. Показывая жестокость врага, художник возбуждал у зрителя острое чувство ненависти к нему.

В ряде других произведений Гранвиля главными действующими лицами являются положительные герои. Так, в литографии «Я отделю плевела от хороших зерен»[1] Гранвиль изображает аллегори-

[1] «Caricature», № 49, 6 октября 1831 г.



Ж.-И. Гранвиль, Э. Форе. Общественный порядок царствует также в Париже. *Литография. 1831 г.*

ческую фигуру республиканской Франции, которая «просеивает» сквозь решето всех представителей правящей клики. По тому же принципу построена литография «Народная сортировка»,[1] изображающая рабочих, «просеивающих» членов правительства. И в той и в другой карикатуре фигуры отрицательных персонажей очень невелики по размерам, в то время как положительные герои даны крупным планом. Особенно удачно решена фигура рабочего в карикатуре «Народная сортировка». В рабочем чувствуется энергия и убежденность. Но по сравнению с рассмотренными ранее работами этим карикатурам свойственна бо́льшая повествовательность.

Стремление к изобразительному рассказу, повествовательности, которое только намечено в «Народной сортировке» или «Я отделю плевела от хороших зерен», в других сатирических литографиях получает более полное выражение. Характерный пример тому второй рисунок «Ежемесячного литографического объединения», (1832 г.), изображающий Свободу перед судом присяжных.

Художник изображает большое число действующих лиц, никого из них особо не выделяя; поэтому взгляд рассматривающего рисунок спокойно переходит от одной фигуры к другой, от одного образа к другому, и путем такого постепенного разглядывания мы легко понимаем смысл изображенного. Гранвиль показывает зал суда. Все судьи — члены правительства, образы их портретны; слева видна стоящая фигура одного из них, зачитывающего обвинение. В ней мы легко узнаем короля Луи-Филиппа, хотя лицо его закрыто листом бумаги. На столе перед судьями лежат вещественные доказательства: ружье, красный фригийский колпак, текст Марсельезы и булыжники мостовых, — молчаливые свидетели восстания. На переднем плане зрители—правительственные газеты «Монитер», «Журнал де Деба», «Конституционель» и другие. Все продумано до мельчайших деталей, вплоть до обоев, рисунок которых представляет собой соединение бурбонской лилии и груши.

Художественный прием повествовательного развития действия очень часто применялся Гранвилем в журналах «Карикатура» и «Шаривари». Иногда это последовательное развитие действия требовало такого значительного размера листа, что художник делил композицию на несколько частей, публикуемых в очередных номерах журнала. Примером удачного решения такой композиции-процессии может служить «Охота за свободой».[2]

В этой литографии Гранвиль отказался от изображения свободы в виде аллегорической фигуры. Со свойственной ему изобретательностью он нарисовал входящие в состав слова «свобода» (Liberté) буквы «со всех ног» удирающие от преследования. Характерно, что почти все буквы-беглецы босые, этим художник старается подчеркнуть «простонародное происхождение» свободы.

---

[1] «Caricature», № 146, 22 августа 1833 г.

[2] «Caricature», № 104, 1 ноября 1832 г.

На их пути поставлены всевозможные препятствия, против них открыт огонь из ружей и пушек, но нет сомнения, что свободе удастся в конечном счете уйти от преследователей.

На примере этого рисунка хорошо видно, как работал Гранвиль над своими карикатурами. Литография выполнена пером, отличается законченностью деталей, строгой прорисованностью контуров, что свидетельствует о кропотливой работе над каждой фигурой, каждым предметом. Гранвиль работал долго и тщательно, ища нужную ему композицию, делал многочисленные наброски на бумаге, неоднократно переделывал и исправлял, добиваясь наибольшей четкости и законченности всего рисунка, вплоть до мельчайших деталей. Если его не удовлетворяла композиция, но представлялись удачными отдельные фигуры, он точно копировал их или даже вырезал и наклеивал на другой лист.

Большинство политических карикатур Гранвиля выполнено в содружестве с другими художниками. Чаще всего с Гранвилем работали Форе, Деспере и Жюльен. Некоторые исследователи склонны считать, что именно сотрудничеством этих художников и участием Филипона была обусловлена политическая острота карикатур Гранвиля. Известно, например, что Филипон часто предлагал своим сотрудникам выполнить карикатуру на ту или иную тему и как руководитель журнала направлял внимание художников в определенную сторону. Однако, независимо от того, подсказывал ли Филипон или кто-либо другой из сотрудников «Карикатуры» тему произведения или сам художник задумывал его в результате собственных размышлений и наблюдений, Гранвиль должен рассматриваться как основной автор этих сатирических литографий. В этом нетрудно убедиться, если сравнить политические рисунки художника с другими его работами. В них легко можно узнать руку одного мастера.

Скорее всего, Гранвиль, тративший много времени на отделку своего произведения, должен был обращаться к помощи сотрудников для быстрейшего завершения работы, для перенесения рисунка на литографский камень. Это предположение тем более вероятно, что от политической карикатуры требовалась быстрота изготовления, злободневность.

Любовь к строгой графической манере, к отделке деталей, привитая Гранвилю с детских лет, огромная изобретательность, известный рационализм сохранились у него на протяжении всего творческого пути. Эти особенности творческой манеры художника отмечал Беранже в своем письме к Гранвилю в 1836 г. «Никогда вдохновение, — писал поэт, — не водило с такой удачей карандашом, столь одухотворенным, изобретательным, разумным, как ваш».[1]

Но иногда это стремление к последовательному и детальному развитию действия, к изобразительному рассказу уводило худож-

[1] П. Ж. Беранже. Полн. собр. песен, т. II, М., 1935, стр. 566.

ника в сторону от реализма, усложняло восприятие и ослабляло воздействие его карикатур.

Есть у Гранвиля произведения, отличающиеся надуманной условной композицией, введением многочисленных аксессуаров и атрибутов, излишней детализацией, которая не помогает, а скорее мешает раскрытию действия, характера человека. К их числу относятся, например, «Букет Персиля»,[1] «Фальшивые боги Олимпа»,[2] «Великий крестовый поход против Свободы»[3] и другие. О каком единстве действия, взаимосвязи фигур может идти речь в последней литографии, если публикация отдельных ее частей растянулась с середины мая до середины августа. Отдельные куски этого рисунка, как и многих других литографий-процессий, механически соединялись между собой, причем композиция произведения мало в чем теряла, если выпускалась какая-нибудь часть процессии. Это происходило потому, что отдельные сатирические образы, каждый из которых отличался вполне законченной верной характеристикой, совершенно искусственно были связаны между собой. Обычно для рисунков-процессий Гранвиль выбирал такой сюжет, который давал ему возможность последовательного изображения друг за другом всех представителей буржуазной правящей клики: погоня за свободой, торжественное шествие короля («Марш толстого, жирного и глупого»,[4] «Политический маскарад»[5] и другие).

«Политический маскарад», например, представлен художником в виде галлереи отдельных сатирических образов представителей финансовой аристократии, расположенных друг за другом. Каждый образ сам по себе очень удачен, например, Луи-Филипп, изображенный в виде Робера Макэра. Но, стремясь выявить характер того или иного персонажа, раскрыть его индивидуальные черты, Гранвиль часто утрачивал в работах такого рода то общее, типическое, что характеризовало всех политических деятелей Июльской монархии, как представителей господствовавшей буржуазии. Кроме того, отказываясь в некоторых литографиях-процессиях от изображения действия, от столкновения борющихся сил, художник, несомненно, сужал рамки сатирического разоблачения, так как не показывал в этих больших многофигурных композициях характер деятельности правящей клики, ее дела. Это иногда превращало изображаемых отрицательных персонажей в смешных, безобразных, но довольно безобидных чудаков.

Таким образом, творчество Гранвиля-сатирика, особенно полно развившееся в первую половину 30-х годов, очень сложно, проти-

---

[1] «Caricature», № 96, 6 сентября 1832 г.

[2] «Caricature», № 98, 20 сентября 1832 г.

[3] «Caricature», № 184, 15 мая 1834 г.; № 185, 22 мая 1834 г.; № 187, 5 июня 1834 г.; № 189, 19 июня 1934 г.; № 192, 10 июля 1834 г.; № 198, 21 августа 1834 г.

[4] «Caricature», № 72, 15 марта 1832 г.; № 73, 22 марта 1832 г.; № 74, 29 марта 1832 г.

[5] «Caricature», № 227, 12 марта 1835 г.

воречиво. С одной стороны, он сразу поставил свое искусство на службу прогрессивным революционным идеям своего времени, создал целый ряд правдивых сатирических произведений, в которых решительно боролся с режимом буржуазной монархии. Его лучшие работы отличались политической остротой, доходчивостью, драматизмом. С другой стороны, новое революционное содержание не всегда находило у художника свое выражение в достаточно убедительной реалистической форме. Это объяснялось прежде всего мелкобуржуазной ограниченностью мировоззрения художника. Гранвиль всей душой сочувствовал жестоко эксплуатируемым народным массам, но довольно смутно представлял себе, как должно было улучшиться положение народа после завоевания республики. С этим были, несомненно, связаны недостаточная убедительность положительных образов, которые создавал Гранвиль, любовь его к образам-аллегориям Франции, Республики, Свободы. Правда, под влиянием роста народного движения художник стремился придать своим положительным героям бо̀льшую конкретность, достоверность. Он создал несколько глубоко выразительных образов борцов за республику. И в этом, как и во многих других чертах, проявилась тяга художника к реализму.

Противоречивость творчества Гранвиля объяснялась в значительной мере той школой, которую прошел художник, сковывавшими его дарование классицистическими традициями. Обучение у отца и Мансиона, изучение жанровых карикатур периода Империи и первых лет Реставрации, влияние Дюваль-Лекамю, который, хотя и обращался к жанровой тематике, в манере письма и рисунка всецело следовал принципам академической школы, — все это оказало несомненное воздействие на формирование художественной манеры Гранвиля, отличавшейся рационализмом и сухостью.

Упрочению этих черт способствовало и то, что, как мы отмечали, в первые годы после революции 1830 г. в искусстве усилилось влияние традиций революционного классицизма. Однако на примере творчества Гранвиля ясно видно, как новое содержание, новая тематика постепенно видоизменяла, а иногда и разрушала, старую классицистическую форму. Гранвиль в лучших своих сатирах выступал как подлинный мастер реалистической карикатуры.

Наряду с работами в «Карикатуре», «Шаривари», «Ежемесячном литографическом объединении» Гранвиль опубликовал в первой половине 30-х годов несколько альбомов жанровых карикатур. Среди этих карикатур были и острые политические произведения. Например, в одном небольшом альбоме, изданном Обером в 1834 г., была помещена литография «Нищие», представлявшая собой сатиру на Луи-Филиппа и его министров. Кроме того, в 1832 г. Гранвиль иллюстрировал «Физиологию груши» Л. Бенуа,[1] пам-

[1] Псевдоним Пейтеля, одного из редакторов журнала «Силуэт».

флет, направленный против Луи-Филиппа. Собственно иллюстрирование этого произведения свелось к двум рисункам, один из которых изображал грушу с портретными чертами короля,[1] а второй — прием во дворце, действующими лицами которого являлись все те же груши.[2]

Этот же рисунок был опубликован в «Карикатуре»,[3] где сообщалось о публикации «Физиологии груши».

С изданием сентябрьских законов 1835 г. закончился второй период в творчестве художника, период работы в области политической карикатуры. Гранвиль вновь обратился к критике нравов и иллюстрации.

В эти годы им исполнены реалистические иллюстрации к Беранже, которые очень выигрывают по сравнению со слащавыми иллюстрациями Жоанно, Белланже, Девериа, помещенными в том же издании.[4] Очень выразительны иллюстрации к «Басням» Лафонтена, где Гранвиль с большим мастерством в качестве действующих лиц изображает животных (особенно любопытен лист, где изображен волк, выступающий на суде против лисы; волк и лиса одеты в костюмы Робера Макэра и Бертрана).[5] Иллюстрации Гранвиля к «Путешествию Гулливера» Свифта и «Робинзону Крузо» Дефо являются до сих пор лучшими иллюстрациями этих произведений.

В 1842 г. Гранвиль выполняет рисунки к «Сценам частной и общественной жизни животных», текст которых написан Бальзаком, Ж. Санд и другими авторами.[6] Здесь художник остроумно высмеивает современные ему нравы, используя свой излюбленный прием раскрытия характера человека через образ животного. Все эти произведения Гранвиля вошли в золотой фонд реалистической французской иллюстрации. Однако к середине 40-х годов настроения мечтательности, склонность к фантастике все более и более усиливаются в творчестве Гранвиля. Нервного и впечатлительного художника, который с таким жаром отдался в 30-е годы политической сатире и искренне стремился к демократическим преобразованиям, несомненно угнетала реакция, усиливавшаяся в стране. Глубоко потрясло его личное горе: он потерял жену и двоих детей.

Гранвиль стал работать над отвлеченно-умозрительными иллюстрациями и сериями фантастических рисунков.

После смерти любимого сына Гранвиль тяжело заболел и 17 марта 1847 г. на 44-м году жизни умер. Так рано закончился сложный путь этого значительного художника.

---

[1] Physiologie de la poire par L. Benoit, Paris, 1832, стр. 65.
[2] Там же, стр. 265.
[3] «Caricature», № 106, 15 ноября 1832 г.
[4] Oeuvres complètes de P.-J. Béranger, Paris, 1837.
[5] Fables de La Fontaine. Paris, 1838, стр. 54.
[6] Scènes de la vie privée et publique des animaux, Paris, тт. I, II, 1842.

ТРАВЬЕС

Карл-Жозеф Травьес родился в 1804 г. в одном из небольших городков Швейцарии. О годах его обучения известно очень немного. Травьес учился в Страсбурге, затем приехал в Париж, где прошел курс в Школе изящных искусств и поступил в мастерскую Ф.-Ж. Хейма. В 20-е годы Хейм, писавший большие полотна на религиозные темы и прославлявший в своих картинах королей, пользовался большой популярностью при дворе. Сохраняя известную искренность и живость письма в некоторых портретах и рисунках, Хейм в основном работал в духе академизма.[1] Кроме занятия живописью, он обращался к литографии и офорту, тематика которых также была связана с изображением религиозных и светских сцен.

В своей творческой деятельности ученик Хейма Травьес пошел по совсем иному пути, его лучшими произведениями являются рисунки, изображающие народ, и политические карикатуры, высмеивающие буржуазного короля. Влияние Хейма сказалось, пожалуй, только в том, что Травьес постоянно стремился заняться живописью и в конце жизни пробовал писать картины на религиозные темы. Но значение Травьеса как живописца очень невелико. В лучшую пору своей деятельности художник работал в качестве литографа и в этой области оставил самую значительную часть своего художественного наследия.

Первые литографии Травьеса отмечены влиянием Пигаля. Об этом говорят такие серии, как «Картина Парижа» или «Галлерея эпикурейцев», выполненные художником в 20-е годы.

Другие серии литографий свидетельствуют об увлечении Гранвилем, как, например, «Превращения» и «Двойные лица». Подобно Гранвилю Травьес в конце периода Реставрации принимал участие в журнале «Силуэт», где сблизился с Филипоном и другими художниками и писателями, с которыми он в дальнейшем работал в «Карикатуре».

Июльская революция 1830 г. оставила глубокий след в творчестве Травьеса. Он выполнил ряд политических карикатур, направленных против правительства Реставрации и иезуитов: «Клуб иезуитов», «Парижский парикмахер», «Бывшие министры», «Господин Полиньяк в Венсенне», «Прошлое — настоящее» и другие. Все эти листы либо распространялись отдельно, либо включались в серии политических карикатур, объединявших работы различных художников.

Так же как и Гранвиля, Филипон сразу же привлек молодого художника к участию в «Карикатуре», а затем в «Шаривари» и «Ежемесячном литографическом объединении». Первая литография Травьеса была опубликована в декабрьском номере «Карикатуры» за 1830 г. Однако в отличие от Гранвиля Травьес вначале мало работал для журнала. Это было связано, вероятно, с тем, что в это

[1] P. Lafond. F.-J. Heim. «Gazette des Beaux-Arts», Paris, 1896, стр. 442.

время художник был поглощен работой над отдельными сатирическими литографиями, посвященными Майё.

Образ комического горбуна Майё принадлежит к числу популярнейших карикатурных образов конца 20-х—начала 30-х годов XIX в. Хотя он встречался в карикатуре еще в XVIII столетии, в конце периода Реставрации образ комического горбуна обогатился новыми чертами и стал широко использоваться в жанровых карикатурах различных художников. Чаще всего к нему обращался Травьес, который подчеркивал в его образе грубость, самодовольство, развязность, цинизм.

После революции 1830 г. Майё приобрел особую популярность. Демократические карикатуристы вкладывали в этот образ определенное политическое содержание.

Майё-аристократ, Майё-национальный гвардеец, лавочник, дипломат, портной все чаще и чаще появлялся в витринах магазинов эстампов. Можно было увидеть Майё, который прятался во время революционных событий в подвалах, а после утверждения буржуазной монархии появился в виде торжествующего национального гвардейца, хвастающего своим мнимым героизмом. К образу Майё обращались в начале 30-х годов Гранвиль, Домье, Буке, Форе, Робийар. Майё был чрезвычайно популярен не только в жанре карикатуры, он появлялся в театре и в литературе. Так, например, Бальзак пишет в 1831 г. сатирические очерки «Майё в обществе», «Майё на балу». Но наибольшим своим успехом в 30-е годы Майё был обязан именно Травьесу. Вначале художник использовал этот образ для критики системы Реставрации, а затем стал подчеркивать в образе Майё характерные черты господствовавшей финансовой буржуазии. В 1833 г. он поместил в «Карикатуре» сатирическую литографию «Приговор раздраженной палаты»,[1] на которой представил палату депутатов в виде сборища горбатых уродцев, придав их лицам известное сходство с депутатами и министрами буржуазной монархии. На трибуне, украшенной изображением попугая, символизировавшего тупость правительства «золотой середины», видна безобразная фигура ораторствующего Майё, который в данном случае является членом палаты.

Период наивысшего успеха Майё приходится на 1830—1833 гг. В дальнейшем Травьес обращался к этому образу в конце 30-х годов, работая в области жанровой карикатуры. В 1839 г. он выполнил серию «Майё и Робер Макэр». Однако, несмотря на целый ряд попыток воскресить этот образ, Майё больше не имел той популярности, которой пользовался в начале 30-х годов. Это и понятно. Образ Майё был неразрывно связан с карикатурой 20-х годов и даже более ранними ее периодами. Об этом свидетельствует и то, что художник, стремясь создать отталкивающий образ, сделал

---

[1] «Caricature», № 129, 25 апреля 1833 г. — Майё встречается и во многих других рисунках Травьеса, опубликованных в «Карикатуре» (например в № 76, 87 и др.).

изображаемого персонажа уродом, показывая прежде всего его физическое безобразие; об этом говорят и те черты характера, которые подчеркивал в нем Травьес. Майё бывает противен, смешон, глуп, но всегда в глаза бросается его безобразие, которое определяет наше отрицательное отношение к нему. Образ этот недостаточно глубок, недостаточно типичен. И поэтому как ни стремился в дальнейшем Травьес придать Майё новые черты, воплотить в этом образе новое содержание, это ему не удавалось.

Чтобы дать углубленную критику буржуазной монархии, было совершенно недостаточно образа Майё, тем более, что в сатире появился обобщающий сатирический образ, воплотивший в себе типические черты господствующей буржуазии, — Робер Макэр, созданный Домье. Это был уже не безобразный и смешной горбун, а делец и предприниматель, типический образ французской буржуазии 30-х годов, охарактеризованный художником с предельным реализмом.

С конца 1831 г. Травьес начинает принимать все более деятельное участие в «Карикатуре». Его литографии этого периода могут быть, в основном, разбиты на две группы. Первая группа— это литографии, в которых художник показывает страдание народных масс и расправу правительства с восставшим народом. К их числу относится рассмотренная нами литография «Полный порядок царствует также в Лионе», литография «Фальшивые рабочие, платные убийцы»,[1] «Свободный народ, счастье которого начинается»,[2] «Праздник был великолепен»,[3] «Какой сон»[4] и ряд других. Травьес хорошо знал тяжелую жизнь трудового народа. Он сам всю жизнь нуждался и поэтому, бродя по парижским окраинам, замечал нищету во всей ее неприкрашенной реальности.

В литографии «Свободный народ, счастье которого начинается» он показал толпу простого народа. Мы видим плачущих детей, усталых мужчин, старух в лохмотьях. В довольно длинной подписи под рисунком красноречиво доказывалось «счастье народа»: возрастающие налоги, аресты, тюрьмы, убийства патриотов. В литографии «Праздник был великолепен» художник противопоставил пышный бал у короля тюрьме, где томятся заключенные республиканцы. Это противопоставление воспринимается как гневное обличение правительства. В тексте журнала при пояснении литографии сообщалось, что в настоящее время арестован Домье.

Травьес чаще других демократических художников этого времени изображал нищету и разорение народных масс. Однако эти произведения Травьеса при всем их положительном значении производят несколько одностороннее впечатление. Травьес изображает народ жалким и страдающим. Художник не показывает народ в действии, не подчеркивает его волю к борьбе, активность.

---

[1] «Caricature», № 38, 21 июля 1831 г.

[2] «Caricature», № 52, 27 октября 1831 г.

[3] «Caricature», № 95, 30 августа 1832 г.

[4] «Caricature», № 190, 26 июня 1834 г.

Наиболее законченным образом представителя народных масс в творчестве Травьеса в эти годы был образ парижского тряпичника Лиара.[1] Обращаясь к образу Лиара, который некогда был актером, а затем ушел из театра, заявив, что он предпочитает



Ж. Травьес. Тряпичник Лиар. *Литография. 1834 г.*

жить отбросами тряпья, чем «отбросами умов» на сцене, Травьес вкладывает в него определенное философское содержание.

В отличие от образов представителей народа в других произведениях Травьеса, в которых художник подчеркивал горе, страдание,

---

[1] «Charivari», № 233, 22 августа 1834 г.

в Лиаре чувствуется бодрость, даже некоторая жизнерадостность. Он улыбается, глядя на нас, придерживая одной рукой мешок за плечом, а другой опираясь на палку. Художник создал реалистический портрет человека задорного, несколько позирующего от сознания впечатления, производимого им на прохожих (современники отмечали, что Лиар, бродя по Парижу в поисках тряпья, любил удивлять окружающих глубокомысленными фразами на латинском языке).

Травьес явно симпатизирует своему герою, видит в нем человека, который всем своим поведением бросает вызов буржуазному обществу и в условиях, когда разгорается ожесточенная борьба, сохраняет спокойствие и даже улыбается. Вместе с тем в образе Лиара ничто не говорит о его активности; в нем не чувствуется ни энергии, ни силы. Травьес изображает Лиара как философствующего созерцателя, нашедшего удовлетворение в простом труде. В такой трактовке образа положительного героя нашла свое отражение ограниченность Травьеса, характерная для многих мелкобуржуазных художников 30—40 годов XIX в.

Другая часть работ художника, выполненных в эти годы, носит непосредственно сатирический характер. Сюда относятся такие литографии, как «Кланяйтесь низко, лавочники, перед вами горшок патоки»,[1] на которой изображен Луи-Филипп в виде горшка с патокой, увенчанного грушей, «1834»,[2] где опять фигурирует Луи-Филипп, окруженный со всех сторон полицейскими, «Государственная колесница»,[3] которую тащат через грязь Лобо, Аргу, Сульт и прочие политические деятели 30-х годов, «Политическая вавилонская башня»[4] и другие. На последней литографии изображены король и его приближенные, которые трудятся над созданием обширной государственной тюрьмы. Из подписи под рисунком очевидно, что эта постройка должна рухнуть, как некогда рухнула Вавилонская башня.

Лучше всего удавались Травьесу несложные композиции, где он изображал немного действующих лиц. Многофигурные композиции у него, как правило, менее удачны. Они часто отличаются разбросанностью, недостаточно четко раскрывают основную идею произведения. Это видно хотя бы на примере карикатуры «Какой сон».[5] Художник показывает расправу полицейских с восставшим народом. В глубине композиции изображена толпа народа, войска и полиция, а на переднем плане—жертвы жестокой расправы. Таким образом, Травьес показывает глубоко драматический эпизод, и по своему эмоциональному звучанию эта литография могла бы приблизиться к «Общественному порядку в Париже» Гранвиля или «Улице Транснонен» Домье. Но Травьес не смог столь остро и худо-

[1] «Caricature», № 78, 26 апреля 1832 г.
[2] «Caricature», № 139, 4 июля 1833 г.
[3] «Caricature», № 158, 14 ноября 1833 г.
[4] «Caricature», № 175, 13 марта 1834 г.
[5] «Caricature», № 190, 26 июня 1834 г.

жественно убедительно передать эту сцену. Он слишком многословен; введенные им в композицию образы иногда не углубляют основную мысль произведения, а, наоборот, затрудняют ее понимание. Это относится, в частности, к фигурам полицейских, поливающих из леек деревья с висящими на них грушами. Трудно догадаться, глядя на литографию, что деревья поливаются кровью убитых. Изображая на одном листе множество полицейских, которые преследуют, убивают, вывозят на телеге жертв правительственного террора, а также по-



Ж. Травьес. Вояка под шкурой барана.
Литография. 1835 г.

ливают кровью деревья раздора, художник ослабляет воздействие на зрителя каждой из этих сцен, взятой в отдельности.

В отличие от Гранвиля Травьес работал в несколько иной манере. Рисунок его мягче, разнообразнее, что хорошо заметно на карикатуре «Вояка под шкурой барана».[1]

В этой литографии Травьес использует карикатурный прием, широко применявшийся в сатире времени французской революции 1789—1794 гг. Карикатуру надо разглядывать с двух сторон: в одном случае мы видим голову барана, в другом — физиономию короля Луи-Филиппа. Светотень мягко лепит форму, подчеркивает объем, благодаря чему достигается впечатление скульптурности. Этот же прием использован и в одной из лучших карикатур Травьеса «Геракл-победитель».

---

[1] «Caricature», № 220, 22 января 1835 г.

Фигура Луи-Филиппа, жестоко подавившего лионское восстание, четко вырисовывается на фоне белого листа бумаги. Создается впечатление объемности, скульптурности, что в полной мере соответствует замыслу художника, так как Травьес изображает на рисунке своеобразный памятник, воздвигнутый в честь короля-Геракла. На примере этой литографии, а также некоторых других произведений художника можно говорить о влиянии могучего таланта Домье на творчество Травьеса.

Травьес был вообще очень восприимчив ко всяким влияниям. Увлекаясь в молодости Пигалем, Гранвилем, в более зрелом возрасте Травьес учился у Домье. Воздействие Домье несомненно принесло художнику большую пользу. Однако Травьес, обладая крайне болезненным характером, неуверенностью в себе, обращаясь к творчеству других мастеров, иногда терял свою самостоятельность, свое художественное лицо. Тем не менее, Травьес был, несомненно, одаренным карикатуристом, создавшим целый ряд выразительных политических карикатур, умевшим глубоко вскрывать в своих произведениях реакционную сущность буржуазного правительства. С искренней симпатией изображал он сцены народных страданий и бедствий. В лучших своих работах Травьес выступал как вполне зрелый, талантливый художник, мастер композиции и рисунка.

Поэтому абсолютно не прав Байар, утверждающий, что период работы Травьеса в области политической карикатуры был плачевным, так как «весь политический пыл художника, расходуемый безо всякого разбора, не был поддержан никакими достоинствами настоящего искусства». [1]

В этом заявлении буржуазного искусствоведа сквозит явное пренебрежение к революционному искусству, презрение к политически острому содержанию, стремление огульно выбросить из сферы искусства все наиболее значительные сатиры художника. Лучшие произведения Травьеса, по мнению Байара, выполнены в конце 30-х и в 40-е годы. Это, конечно, неверно. Хотя Травьес и создает значительные серии жанровых карикатур в 40-е годы, но его политические сатиры не только не теряют своего художественного значения, но остаются одной из лучших частей его художественного наследия.

В конце 30-х и в 40-е годы Травьес работает в области иллюстрации (иллюстрации к «Парижским тайнам» Э. Сю, многочисленным «физиологиям», выходившим в таком изобилии в эти годы), карикатуры нравов (серии «Типы и фантастические портреты», «Естественная история человека», «Сцены нравов», «Парижские заставы», «Вакхические сцены» и многие другие). Среди этих многочисленных произведений есть интересные, глубоко выразительные работы, которые говорят о Травьесе, как о значительном мастере иллюстрации и жанровой карикатуры. Особенно известны его

---

[1] E. Bayard. La caricature et les caricaturistes, Paris, 1900, стр. 118.

«Вакхические сцены» и «Парижские заставы», своеобразные по выбору тематики и по художественному решению. Верный себе, Травьес изображает бедный люд парижских окраин. Он показывает, как доведенные до отчаяния бедняки пропивают заработанные гроши в кабаках и развлекаются уличными драками. Комический элемент, который вводит здесь художник, на наш взгляд, не смягчает общего тяжелого впечатления от этих серий. Надо отметить, что в большинстве литографий Травьеса, выполненных во второй половине 30-х и в 40-е годы, постоянно чувствуется привкус горечи. К концу 40-х годов художником все более овладевали пессимистические настроения. Его глубоко угнетала реакция, нищета, а выхода из существующего положения он не видел.

Стремясь найти этот выход, Травьес некоторое время увлекался учениями фурьеристов 40-х годов и, в частности, «эвадизмом» Ганно, представлявшим собой одну из многочисленных нелепых и фантастических «теорий» общественного переустройства, распространенных в 30—40-е годы. Скульптор Ганно, провозгласивший себя новым божеством «Мапа», сатирическое изображение которого дал в иллюстрациях к «Жерому Патюро» Гранвиль,[1] проповедовал равенство, любовь к добру, искренность чувства. Его «теории» представляли собой смесь религиозного мистицизма и утопических социальных учений 30—40-х годов XIX в. Вероятно, вскоре Травьес разочаровался в «проповедях» этого «теоретика», о чем свидетельствует одна из его литографий, с насмешкой изображающая Мапа.

Последние годы жизни художника были связаны с самой жестокой нуждой. Травьес умер в 1859 г. в мансарде Латинского квартала, ожидая отправки в больницу для бедных.

ДОМЬЕ

Самым выдающимся среди революционных французских художников 30-х годов XIX в. и одним из крупнейших мастеров мирового сатирического искусства был Оноре Домье. Творчество его чрезвычайно богато и многообразно. Он работал в области политической сатиры и жанровой карикатуры, оставил многочисленные иллюстрации, богатое живописное наследство, выразительные скульптуры. Домье обращался к литографии, делал рисунки для гравирования на дереве, мастерски пользовался акварелью, достигал огромной силы выразительности в небольших глиняных статуэтках, свободно владел техникой масляной живописи.

Художественное наследие его поистине огромно: около 4000 литографий, более 900 рисунков для гравирования на дереве, множество акварелей и т. д. И к какому бы виду искусства он ни обращался, в каком бы жанре он ни работал — везде он оставил след своего выдающегося таланта, своей богатой, многогранной натуры.

---

[1] L. Reybaud. J. Paturot à la recherche d'une position sociale, Paris, 1846, стр. 20.

При жизни Домье официальная критика совершенно не удостаивала его своим вниманием. В нем видели обычного рисовальщика, карикатуриста, работавшего в «низшем жанре», публиковавшего свои произведения на страницах журналов.

Заметки о творчестве Домье, появившиеся еще при его жизни, связаны в основном с выставкой его произведений в 1878 г. Через год в связи со смертью художника (1879 г.) в газетах и журналах вновь встречается имя Домье. Почти во всех этих небольших статьях речь идет о карикатурах художника. Наиболее значительными среди ранних работ о Домье были очерки Бодлера,[1] Шанфлери[2] и Дюранти.[3] Показательно, что из современников Домье о его творчестве написали Шанфлери и Дюранти — художественные критики, защищавшие во второй половине XIX столетия принципы реалистического искусства. Но, отмечая огромное значение творчества Домье, его большое реалистическое мастерство, Шанфлери и Дюранти все же недооценивали Домье как политического карикатуриста. Так, Дюранти подчеркивал, что Домье был скорее историком нравов, чем политическим карикатуристом, что политическая острота произведений Домье зависела во многом от Филипона.[4]

Первой наиболее полной монографией о Домье была книга Александра, опубликованная в 1888 г.,[5] в которой автор умело воссоздал творческую и жизненную биографию художника. С конца XIX, а особенно с начала XX в. после ряда выставок произведений Домье творчество художника привлекло к себе внимание многих исследователей.

Не останавливаясь сколько-нибудь подробно на разборе литературы о Домье, особо следует отметить появившиеся в 20—30-х годах издания, в которых систематизированы и воспроизведены графические работы художника: многотомный иллюстрированный каталог литографий Домье, составленный Делтейлем и его последователями,[6] двухтомное издание Буви,[7] воспроизводящее все гравированные работы мастера. Среди многочисленных альбомов, публикующих репродукции с произведений Домье, следует выделить, кроме того, работы Фукса.[8]

Наследие художника было и продолжает оставаться до сих пор «ареной борьбы» искусствоведов. В истории изучения и оценки творчества Домье, бывшего одним из крупнейших революционных художников прошлого, отражаются, как в зеркале, классовые позиции

---

[1] Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, Paris, 1868.

[2] J. Champfleury. Histoire de la caricature moderne, Paris.

[3] Duranty. Daumier. «Gazette des Beaux-Arts», 1878.

[4] Там же, стр. 532—533.

[5] A. Alexandre. H. Daumier, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1888.

[6] L. Delteil. Le peintre-graveur illustré, Paris, тт. 20—29 bis., 1926—1930.

[7] E. Bouvy. Daumier, l'oeuvre gravé du maître, тт. I, II, Paris, 1933.

[8] E. Fuchs. H. Daumier. Holzschnitte 1833—1870. München.
E. Fuchs. H. Daumier. Lithographien 1828—1851. München.
E. Fuchs. H. Daumier. Lithographien 1852—1860. München.
E. Fuchs. H. Daumier. Lithographien 1861—1872. München.

исследователей, их политические взгляды, их мировоззрение. Никто из авторов, пишущих о Домье, не отрицает огромного дарования художника, его сильного, яркого таланта.

Произведения Домье настолько значительны и своеобразны, что говорят сами за себя. Не имея возможности игнорировать Домье, реакционные буржуазные искусствоведы фальсифицируют его художественное наследие. Они объявляют искусство Домье ненациональным, сугубо индивидуалистическим, символическим, трактующим об абстрактных понятиях добра и зла. Отрицая огромное значение графического наследия в творчестве Домье, некоторые буржуазные исследователи уделяют основное внимание его живописи, пытаясь найти в ней черты, присущие современному упадочному искусству.

Даже в тех работах, где рассматривается художественное наследие Домье целиком, где разбираются его графические серии, акцент делается на бытовые карикатуры. Подобно Байару, некоторые буржуазные исследователи, говоря о политических карикатурах художника, доходят до абсурдного утверждения, что Домье разоблачает в своих карикатурах лиц, которые «не нравились ему более своим физическим обликом, чем своими поступками, делами».[1] Домье стараются представить маленьким добрым буржуа, сторонним наблюдателем происходящих событий, который стремился уйти от боевого реалистического искусства в узенький мир своей мастерской, собственной фантазии.

Но с другой стороны, творчество художника привлекает к себе внимание всех, кто стоит на демократических, прогрессивных позициях, кому дороги традиции революционного, реалистического искусства.

В нашей стране к изучению наследия Домье обращались многие исследователи. Советские искусствоведы подчеркивают в своих работах политически острое содержание произведений Домье, их огромную агитационную роль, высокое мастерство художника. Они показывают, что Домье был неразрывно связан с жизнью современного ему общества, что он выносил свой приговор всему отрицательному и уродливому. Советские исследователи рассматривают Домье как одного из крупнейших мастеров реалистического искусства.[2]

В странах народной демократии, искусство которых развивается по реалистическому пути, также наблюдается значительный интерес к революционным художникам прошлого и в частности к Домье. Ему посвящена монография Тилковского.[3] О нем можно прочесть в

---

[1] E. Bayard. La caricature et les caricaturistes, Paris, 1900, стр. 50.

[2] См., Н. Яворская. Оноре Домье, Л., 1935; М. Алпатов. Домье. Очерки по истории западноевропейского искусства, М., 1939; И. Маца. Живопись Домье, «Искусство», 1940, № 2; А. Н. Замятина. Оноре Домье, М., 1954; О. Ройтенберг. Сатира Домье, «Искусство», 1954, № 5; и др.

[3] V. Tilkovský. Daumier. Bratislave, 1951.

ческом журнале «Изобразительное искусство», в польском журнале «Художественное обозрение» и других журналах.[1]

К творчеству своего великого соотечественника обращаются и современные прогрессивные французские художники и критики.

Наследие Домье является не только школой реалистического мастерства, не только яркой страницей в истории революционно-демократического сатирического искусства прошлого. Оно сохранило до сих пор свое актуальное значение. Об этом свидетельствует хотя бы факт запрещения во Франции документальной кинокартины, в которой были воспроизведены сатирические рисунки Домье.[2] Это говорит о злободневности, жизненности его произведений.

* *
*

Оноре-Викторен Домье родился в Марселе 26 февраля 1808 г. Отец его, Жан-Баптист Домье, был стекольщиком. Но с ранних лет в нем проснулся интерес к литературе, он увлекался сочинениями Расина, Вергилия, Руссо и вскоре сам стал писать стихи. Ж.-Б. Домье принадлежал к числу первых французских поэтов-рабочих, выступивших в 20-е годы XIX в., однако поэзия его находилась под влиянием академического классицизма. После некоторых литературных успехов в Марселе, Домье-отец решил в 1814 г. отправиться в Париж, надеясь получить там окончательное признание своих поэтических способностей. Попав в столицу, Ж.-Б. Домье оказался в очень затруднительном положении. Работу найти было крайне трудно, а его поэтические произведения не пользовались успехом и не принесли ему ни славы, ни денег.

В то время как отец добивался литературного признания, Домье-сын был предоставлен самому себе. Он любил бродить по шумным парижским улицам, внимательно присматривался к окружавшим его лицам, наблюдал за происходящим вокруг.

Склонность к рисованию появилась у Оноре Домье очень рано, но она не встретила одобрения у родителей. Ж.-Б. Домье, разочаровавшись в своих попытках служения искусству, не хотел пускать сына по этому пути. Так как материальное положение семьи было очень стесненным, отец определил сына на работу, сначала в качестве рассыльного у судебного исполнителя, а затем продавца в книжном магазине. Но вопреки желанию родителей молодой человек страстно тянулся к искусству. Биографы художника сообщают, что Домье любил бывать в Лувре, где особенно долго задерживался в залах античной скульптуры и в галлереях Рембрандта и Рубенса.

Настойчивое желание Домье учиться рисовать победило, наконец, сопротивление отца, и Домье стал брать уроки рисования у известного французского археолога, любителя искусств — Ленуара.

---

[1] «Výtvarné Umeni», 1950, № 3; «Przeglad artystyezny», 1950, № 3.
[2] И. Эренбург. В защиту культуры. «Большевик», 1949, № 2, стр. 65.

Однако эти уроки вскоре разочаровали молодого художника. Он тяготился однообразным копированием гипсовых слепков и стремился к живому, правдивому искусству. Но эти занятия несомненно дали Домье какие-то практические навыки, так же как и кратковременное посещение мастерской художника Будена (в 1828 г.).

Решающее значение в направлении всего творческого пути Домье оказало знакомство с литографией, которой он выучился под руководством малоизвестного художника, второстепенного рисовальщика Карла Рамеле. Работа в области литографии, начатая ради заработка, сыграла положительную роль: в дальнейшем Домье стал одним из лучших французских литографов.

В годы Реставрации он выполнял главным образом литографии для издателей Белиара и Рикура: небольшие картинки, нотные заголовки, детские азбуки.

Литография была чрезвычайно популярна в 20-е годы. Наряду со множеством второстепенных, незначительных произведений в эти годы в области литографии создавались такие значительные работы, как графические серии Жерико, Шарле, Монье, Гранвиля, пейзажи Гюэ, Бонингтона, Изабе и других, многочисленные иллюстрации, в частности известные иллюстрации Делакруа к «Фаусту» Гете. Работы этих художников не могли не быть известны Домье, и несомненно, что молодой художник испытывал влияние некоторых крупных литографов.

Ранние произведения Домье почти не сохранились и мало известны, так как они ничем не выделялись среди многочисленной второстепенной литографической продукции этого времени. Литографии, приписываемые Домье и относящиеся к 20-м годам, чрезвычайно разрозненны: «Я на карауле у мэрии», «Воскресенье», «Прогулка в Роменвиль», «Сокращение пятой части», «. . .Боже мой, это была собака» и «Заключительный галоп в Гранд-Опера».[1]

Эти работы, особенно при сравнении с литографиями художника, созданными в 30-е годы, крайне незначительны по своим художественным качествам. Вполне вероятно, что некоторые из них и не принадлежат Домье, тем более что известен ряд художников, подписывавших в 20-е годы XIX в. свои произведения такими же инициалами, как Домье. Во всяком случае значение этих ранних литографий очень невелико.

В некоторых ранних работах Домье чувствуется влияние Шарле. Особенно оно сказалось в литографии «Проходи своей дорогой, свинья», помещенной 22 июля 1830 г. в журнале «Силуэт», в котором Домье начал сотрудничать в канун июльской революции.[2]

---

[1] Первые пять литографий упомянуты в инвентарной описи французских фондов парижской Национальной библиотеки (Inventaire du fonds français après 1800, т. V, Paris, 1949 стр. 447). Фукс относит к раннему Домье (E. Fuchs. Daumier. Lithographien 1828—1851) еще литографию «Заключительный галоп в Гранд-Опера».

[2] Для «Силуэта» Домье выполнил 3 литографии, две из которых были опубликованы в журнале после июльских дней 1830 г.

На литографии Домье изобразил солдата наполеоновской армии; глядя на пролетающую мимо вражескую пулю, он восклицает: «Проходи своей дорогой, свинья». По тематике (воспевание героизма и бесстрашия наполеоновских солдат) и по манере исполнения (мягкая растушевка, спокойная светотеневая моделировка) эта литография говорит о подражании Шарле. В том же духе выполнена и другая литография — «Старое знамя», непосредственно связанная с предыдущей, но исполненная несколько позднее. «Старое знамя» навеяно одноименным стихотворением Беранже. Под рисунком, который изображает солдата, бережно прижимающего к груди трехцветное знамя, можно прочесть двустишие из стихотворения Беранже, где поэт обращается к свободе:

Плебейка, ты теперь в плену,
Восторжествуй же над врагами..[1]

Характерно, что художник использовал именно те строчки стихотворения, где говорилось о народной победе над врагами. Таким образом, наибольшее влияние на молодого Домье оказали произведения Шарле, на работах которого он учился литографскому мастерству, умению правдиво изображать жизнь, чему вряд ли мог научить его Рамеле. Получив некоторые практические навыки у Ленуара, Рамеле и Будена, изучая работы современных ему литографов, Домье рос и развивался как художник, совершенствовал свое мастерство. Однако главным учителем Домье была повседневная кипучая действительность, окружающая жизнь.

К концу 20-х годов начинающий художник сблизился с многими представителями передовой художественной молодежи. Особенно тесно он был связан в эти годы с живописцем Жанроном и скульптором Прео. Известно, что Жанрон, ставший после революции 1830 г. активным борцом за революционно-демократические преобразования, уже в 20-е годы стоял на революционных позициях и был настроен оппозиционно по отношению к существующему порядку.

Скульптор Прео в молодости также стремился к преобразованию общества; он резко выступал против устаревшего классицистического искусства. Домье, Жанрон и Прео составили основное ядро целой группы художников, собиравшихся в так называемом «бюро кормилиц» на улице Сен-Дени. Пустующее помещение бюро было превращено художниками, как пишет Александр,[2] в место сборищ, в ателье, куда они приходили, чтобы поработать, поговорить о политике, обсудить художественные новости, покритиковать Академию. Именно эта группа художников обратилась после революции 1830 г. к депутатам с петицией, требовавшей создания условий для свободного развития искусства. Эти же требования выража-

---

[1] П. Ж. Беранже. Избранные песни, М., 1950, стр. 160.
[2] A. Alexandre. Daumier, l'homme et l'oeuvre. 1888, стр. 87.

лись и в издаваемом Жанроном журнале «Свобода, журнал искусств», выходившем в 1830 г. Таким образом, Домье, подобно Гранвилю или Травьесу, был связан с кругом художников, настроенных оппозиционно к правительству Реставрации.

Но в отличие от этих мастеров, уже известных своими произведениями, Домье в годы, предшествовавшие революции 1830 г., не создал ничего значительного. О начале самостоятельного творческого пути Домье можно говорить только в 30-е годы.

Время с июля 1830 г. по 1835 г. — это период, когда творчество Домье всецело посвящено политической карикатуре. Революция 1830 г. оставила глубокий след в его творчестве. Домье как художник сформировался под ее непосредственным влиянием. Именно революция и последующая борьба революционной демократии с буржуазным правительством явились той основой, на которой вырос Домье — политический сатирик.

С первых же дней июльской революции Домье выступил с рядом карикатур, направленных против Бурбонов. Он нападал на Карла X, Полиньяка, иезуитов. В карикатуре «Еще одно мгновение, прошу вас» Домье изобразил бегство Карла X в Англию. Умоляюще сложив руки, бывший король просит французский народ подождать хотя бы мгновение. Но народ неумолим, он спешит покончить с Бурбонами, угнетавшими его в течение столетий. Это нетерпение хорошо передано в стремительном движении фигур, толкающих Карла X. В этой литографии чувствуется влияние Гранвиля: фигуры очерчены тонкой контурной линией, рисунок носит несколько суховатый характер. Это свидетельствует о том, что, обратившись к политической карикатуре, Домье пристально изучал работы Гранвиля, бывшего одним из наиболее популярных политических карикатуристов в 1830 г.

Наряду с критикой короля и его приближенных Домье нападает и на духовенство. Чрезвычайно выразительна его литография «Алчущие насытятся», помещенная в журнале «Силуэт» в конце 1830 г.[1] Домье изображает жирного, откормленного священника, читающего проповедь худому, изможденному человеку, в бессилии опустившемуся на землю. Противопоставление этих двух фигур как нельзя лучше раскрывает ханжество и лживость проповеди. Эта карикатура перекликается по теме с произведениями Шарле, в частности с литографией «Солнце светит для всех одинаково» (1823).

Однако очень скоро Домье обращает острие своей сатиры против нового буржуазного правительства. Еще в сентябре 1830 г. в литографии «Здесь надо еще потрудиться» Домье показал народ, который готов продолжить борьбу с реакционерами. Распространение этой литографии было запрещено цензурой.

---

[1] Делтейль не относит эту карикатуру к «Силуэту»; на самой же литографии, находящейся в собрании Эрмитажа, можно прочесть название журнала. Викер также указывает ее в списке литографий «Силуэта».

Первого декабря 1830 г. появилась первая сатирическая литография Домье, в которой он выступил против Луи-Филиппа. Домье изобразил короля пастухом, стригущим шерсть у баранов с трехцветными кокардами. В литографии сказалось влияние Гранвиля. Об этом свидетельствует, в частности, обращение к приему очеловечивания животных. Начиная с этого времени, Домье посвятил свое искусство разоблачению буржуазной монархии.

В мае 1831 г. художник опубликовал очень выразительную литографию, в которой уже ясно чувствуется его собственная художественная манера — это «Июльский герой». Домье изображает участника революции 1830 г., который во время баррикадных боев был тяжело ранен. Он был готов пожертвовать жизнью в борьбе за свободу, но прошло меньше года со времени героических дней, и июльский герой, привязав камень к шее, собирается покончить жизнь самоубийством. Его фигура вырисовывается четким силуэтом на берегу Сены, в водах которой кончало жизнь столько парижских бедняков. О том, что толкает этого человека на самоубийство, красноречиво свидетельствует его одежда, составленная из всевозможных квитанций. Он заложил все, что у него было, вплоть до матраца и рубашки. В отличие от предыдущих литографий, Домье основное внимание сосредоточивает на одной фигуре, трактованной предельно выразительно. Умело используя светотеневую моделировку, он хорошо подчеркивает объем; рисунок с мягкими переходами от светлого к темному носит обобщенный характер. Несколько нарушают это впечатление лишь многочисленные надписи на одежде героя — прием, от которого Домье в дальнейшем окончательно отказался.

Жестокое подавление восстания лионского пролетариата в 1831 г. глубоко взволновало Домье. В упоминавшихся нами карикатурах «Отъезд в Лион», «Они делают только один прыжок» и «Приезд в Лион» Домье разоблачал Луи-Филиппа, а также герцога Орлеанского, сына короля, и военного министра Сульта, направленных правительством для разгрома восстания.

В конце 1831 г. Домье выполнил свою известную карикатуру, остроумно названную им «Гаргантюа». Художник изобразил под видом Гаргантюа короля Луи-Филиппа. Лицо его портретно, тучная фигура еле втиснута в кресло, рот широко открыт. В этот жадный рот, поднимаясь по ступеням лестницы, слуги сваливают мешки с деньгами. Жирному, прожорливому монарху и членам его правительства, подобострастно подбирающим у подножия трона чины и награды, Домье противопоставляет измученную голодную толпу, у которой отбирают последние гроши.

Эта сатирическая литография перекликается по теме с офортом «Былое пиршество нового Гаргантюа», выполненным во время революции 1789—1794 гг. Автор офорта изобразил в виде Гаргантюа французского короля Людовика XVI, восседающего с семьей и придворными за огромным столом, к которому со всех концов страны доставляется всякая снедь, отобранная у бедного народа. Обра-

щаясь к традициям революционной сатирической картинки 1789—1794 гг., Домье идет дальше неизвестного автора «Былого пиршества...» Он наглядно показывает, как король и придворные наживаются за счет народа, изображая с одной стороны измученную толпу, а с другой — всех тех представителей государственной власти, которые вертятся около кресла-трона с единственным желанием урвать куш побольше. Кроме того, Домье подчеркнул в своем произведении, что основной «пищей» короля являются деньги — этот кумир Луи-Филиппа, истого представителя крупной буржуазии. Литография «Гаргантюа» была выставлена в магазине эстампов Обера и собрала огромную толпу, которая открыто поносила короля и министров.

Смелая и открытая критика короля не могла пройти художнику даром, тем более, что карикатура Домье наводила на аналогию с «Былым Гаргантюа» — Людовиком XVI, который, как известно, был казнен в 1793 г. Домье был привлечен к суду и приговорен к 6 месяцам тюрьмы и 500 франков штрафа. Литография была подвергнута уничтожению. [1] Правда, приговор суда был не сразу приведен в исполнение. Художник еще в течение нескольких месяцев оставался на свободе. Он продолжал много и напряженно работать и не думал складывать оружия в борьбе с буржуазной монархией. Но после опубликования литографии «Прачка», на которой были изображены члены правительства, стремящиеся смыть красный цвет с трехцветного знамени, приговор суда был приведен в исполнение. Домье был арестован. Из префектуры он послал записку, в которой извещал Филипона об аресте. После этого в «Карикатуре» от 30 августа 1832 г. появилось следующее сообщение: «В то время когда мы пишем эти строки, арестовали на глазах отца и матери, единственной опорой которых он являлся, Домье, присужденного к 6 месяцам тюрьмы за карикатуру „Гаргантюа"». [2]

Обвиненный в «оскорблении особы короля», Домье был заключен в тюрьму Сент-Пелажи, где томились многие участники революционного движения. В тюрьме художник смог еще раз убедиться в огромном значении политической карикатуры, в том широком интересе, который вызывали произведения сатириков в демократических кругах. Имя молодого художника знали плохо, но зато хорошо помнили его карикатуру. Об этом пишет сам Домье в письме, направленном им из тюрьмы к Жанрону: «С момента моего прибытия сюда за мной осталось прозвище Гаргантюа, так как помнили лучше мою карикатуру, чем мое имя...» [3]

Это письмо к Жанрону является одним из редких письменных документов, сохранившихся после Домье. Оно лишний раз подтверждает дружеские отношения Домье с Жанроном и говорит о том, что в основе этой дружбы лежала общность политических взгля-

---

[1] F. Drujon. Catalogue des ouvrages, écrits et dessins poursuivis, supprimés ou condamnés, Paris, 1879, стр. 173—174.

[2] «Caricature», № 95, 30 августа 1832 г.

[3] A. Alexandre. Daumier, l'homme et l'oeuvre, Paris, 1888, стр. 53.

дов, общая ненависть к правительству. На это указывает и приписка: «Не говори о политике, так как письма распечатываются».

Одновременно с Домье в тюрьме Сент-Пелажи находились многие участники республиканского движения, которые были арестованы после разгрома июньского восстания 1832 г. «Тюрьмы переполнены, — писал в это время Гейне. — В одной лишь тюрьме Сент-Пелажи сидят по политическим делам свыше 600 заключенных».[1] Очевидно, что и арест Домье в августе 1832 г. был связан с репрессиями правительства после подавления восстания.

Общение с людьми, настроенными оппозиционно к правительству, способствовало укреплению республиканско-демократических взглядов Домье. Художник и в тюрьме продолжал работать. Он рисовал портреты заключенных и выполнил серию рисунков «Воображение», которую литографировал Рамеле. Серия была опубликована в «Шаривари» в 1833 г.

Воспоминаниям о времени пребывания в тюрьме посвящены, кроме того, две литографии, появившиеся в «Шаривари» в 1834 г. Это «Июльские развлечения, виденные из Сент-Пелажи» и «Воспоминание о Сент-Пелажи». На последней литографии Домье изобразил трех заключенных, один из которых читает газету «Трибуна». Возможно, что это романист Массе, гравер Леруж и сам Домье.[2] Рисунок представляет собой правдиво изображенную сцену из быта заключенных. Домье выступает здесь не как сатирик, а как мастер бытовой зарисовки. Он внимательно, правдиво передает не только образы людей, но и скудные детали обстановки: полку с посудой, метлу в углу и т. д.

После отбытия срока заключения Домье с большой страстностью вновь отдался работе в области политической сатиры.

Сотрудничество Домье в «Карикатуре» началось еще до заключения в тюрьму. Первая литография художника появилась в журнале в феврале 1832 г. Все же другие рассмотренные ранее литографии распространялись в виде отдельных листов, хотя некоторые из них были объединены общим названием «Политические карикатуры» и соответствующими номерами. Последнее указывает, вероятно, на их принадлежность к какой-либо серии карикатур, выполняемых различными художниками. Что касается литографии «Гаргантюа», то она, очевидно, предназначалась для «Карикатуры», так как на ней можно прочесть: «Карикатура, журнал».

После инцидента с «Гаргантюа» (еще до заключения в тюрьму) некоторые свои произведения Домье стал подписывать псевдонимом Рожелен. Такие уловки иногда избавляли художника от преследований. Так, например, за карикатуру «Они делают только один прыжок», опубликованную незадолго до «Гаргантюа» без подписи, Домье не был привлечен к ответственности, хотя распространение ее было запрещено.

---

[1] Г. Гейне. Соч., т. VI, М., 1936, стр. 191.
[2] R. Escholier. Daumier, Paris, 1930, стр. 30.

С марта 1832 г. Домье начал работать над серией сатирических портретов деятелей Июльской монархии: Ламета, Дюпена, Сульта, Аргу, Персиля и других. Вначале он изобразил их лица в виде масок, расположенных друг за другом на листе бумаги,[1] а затем перешел к отдельным портретным бюстам,[2] которые отличаются большой выразительностью.

Вот, например, сатирический портрет адвоката Дюпена.[3] Крупным планом изображено лицо адвоката: низкий, вдав-



О. Домье. Адвокат Дюпен.
Литография. 1832 г.

ленный лоб, скрытые под очками глаза, вместо которых видны блестящие стекла, выпяченные вперед мясистые губы — вот внешние черты, которые прежде всего бросаются в глаза. Они как нельзя лучше способствуют созданию отрицательного образа, образа человека грубого и ограниченного. Под этим выразительным рисунком помещена своеобразная эмблема, назначение которой заключалось в том, чтобы рассказать о биографии адвоката. Центральным в этой эмблеме, остроумно придуманной Филипоном, был флюгер, свиде-

[1] «Caricature», № 71, 8 марта 1832 г.

[2] Серия была начата до ареста и продолжена после выхода из тюрьмы.

[3] «Caricature», № 85, 14 июня 1832 г.

тельствовавший о частых сменах политических симпатий Дюпена (Дюпен одинаково благополучно приспосабливался в течение полувека ко всем правительствам). О том, что же толкало адвоката к постоянной перемене ориентации, говорил кошелек с деньгами, расположенный под флюгером. Этот прием широко применялся для характеристики других персонажей. Например, под сатирическим портретом Сульта был помещен своеобразный герб, в котором были объединены мечи и свечи.

Стремясь к созданию отрицательного карикатурного образа, Домье прибегает к деформации, к известному видоизменению облика изображенного. Он подчеркивает, преувеличивает отдельные наиболее характерные черты его лица. Однако это преувеличение у Домье не выходит за границы правдоподобного. К сатирической деформации, применяемой художником, в полной мере могут быть отнесены справедливые слова Делакруа: «Всякое преувеличение должно соответствовать духу природы и идеи».[1] Схватывая основные, наиболее существенные черты, заостряя и преувеличивая их, художник создавал правдивые в своей основе сатирические портреты.

Произведения, относящиеся к этой серии, и в частности портрет Дюпена, отличаются большой обобщенностью, лаконизмом. Домье как бы лепит свою модель, мягко переходя от света к тени. Впечатление скульптурности присуще почти всем ранним работам Домье. Характерно, что в эти годы для создания политических карикатур художник обращается не только к литографии, но и к скульптуре. Он создает серию сатирических раскрашенных терракотовых бюстов, работа над которыми предшествовала литографиям.

Так, например, литографированному портрету Дюпена предшествовал его скульптурный бюст. Он выполнен буквально за несколько минут. Моделируя глину быстрыми и уверенными движениями пальцев, Домье добивается большой пластической выразительности. Он стремится к многогранной характеристике изображаемых лиц, хотя заостряет только несколько наиболее характерных существенных черт, помогающих ему в создании сатирического портрета.

Почти все скульптурные бюсты построены по одному принципу. Но при их сопоставлении можно заметить неуловимые при беглом взгляде различия в композиционном построении, обрезе бюста, которые обусловлены в каждом случае характером натуры. Эти бюсты Домье выполнял, вероятно, по свежему впечатлению после возвращения из зала заседаний палаты, где он мог присутствовать в качестве зрителя.[2] Художник обладал поистине феноменальной па-

---

[1] Э. Делакруа. Дневник, М., 1950, стр. 477.

[2] Ж. Шанфлери. (J. Champfleury. Histoire de la caricature moderne, стр. 34) пишет, что Домье выполнял эти бюсты непосредственно в зале заседаний. Предположение кажется мало вероятным, так как вряд ли художник мог сидеть в зале с глиной в руках. Известно к тому же, что Домье никогда не работал непосредственно с натуры.

мятью. Он внимательно наблюдал за теми людьми, которых хотел изобразить, изучал их манеры, мимику, речь и уже потом, в мастерской, принимался за работу, руководствуясь всегда тем главным, наиболее существенным, что произвело на него впечатление в человеке, никогда не забывая при этом, что все изображенные им в сатирических портретах лица являются его политическими противниками.



О. Домье. Адвокат Дюпен. *Скульптура. 1832 г.*

Работа по памяти характерна для творчества Домье. Биографы художника рассказывают, как однажды он согласился писать портрет художника Монье, но когда тот явился позировать, то оказалось, что портрет уже готов; он был настолько похож, что Монье запретил Домье что-либо в нем изменять.

В 30-е годы Домье выполнил около сорока терракотовых бюстов, которые затем помогали ему в работе над многими сатирическими

литографиями. Хотя эти бюсты представляют собой как бы предварительные штудии для работы над литографиями, они, несомненно, имеют самостоятельное значение и свидетельствуют о том, что и в области скульптуры Домье выступает как реалист. Живые, полные внутренней динамики работы Домье резко отличались от условных, идеализированных произведений академических скульпторов, которые заполняли официальные выставки.

К серии сатирических погрудных портретов примыкают также литография «1830 и 1833», о которой речь шла выше, портрет судьи Жакино Годара и ряд других портретов. В отличие от первых портретных бюстов Домье изображает судью Жакино Годара за определенным занятием: он читает журнал или рассматривает карикатуру. Художник мастерски передает реакцию судьи на прочитанное: его лицо искажено злобной гримасой.

Портрет судьи Жакино Годара был опубликован в журнале «Шаривари», в котором Домье начал сотрудничать с 1833 г.[1] (первая серия его карикатур для «Шаривари» под общим названием «Придворный бал» появилась в январе.) Судья часто выступал с обвинительными речами против журналов «Карикатура» и «Шаривари», за что его ненавидели прогрессивные художники.

Домье еще с юношеских лет, с тех пор когда он работал рассыльным, пришлось познакомиться с представителями французского суда. В дальнейшем, неоднократно сталкиваясь с судьями, прокурорами и адвокатами в связи со своими карикатурами, а также во время тюремного заключения, Домье убедился в продажности, лицемерии буржуазного суда. Все эти впечатления способствовали тому, что буржуазный суд, которому Домье посвящает многочисленные произведения на протяжении всего творческого пути, находит в его лице своего наиболее глубокого и беспощадного обличителя.

После серии сатирических погрудных портретов Домье перешел к серии сатирических портретов в рост, в которой обратился не только к характеристике лица, но умело использовал жест, позу, одежду. Серия начинается сатирическим портретом депутата Подена.[2] Грузно выступает вперед его массивная фигура, что еще больше подчеркивает широкое, доходящее почти до пола пальто; голова утопает в воротнике, хитро поблескивают маленькие глазки. Перед нами образ человека себе на уме, который крепко подумает прежде чем сказать «да» или «нет».

А вот Арле-отец,[3] маленький, тучный, подслеповатый и глуповатый на вид старичок, который кажется озабоченным лишь своим насморком (современники отмечали, что Арле никогда не расставался с огромным носовым платком, к помощи которого он прибегал, когда не знал, что ответить собеседнику). Каждый образ тра-

[1] «Charivari», № 393, 29 декабря 1833 г.
[2] «Caricature», № 130, 2 мая 1833 г.
[3] «Caricature», № 135, 6 июня 1833 г.

ктуется художником индивидуально, как образ определенного, конкретного человека, со своим характером, привычками, склонностями. Но огромной заслугой Домье, свидетельством его большого реалистического мастерства было то, что в своих сатирических произведениях он сумел показать этих «брюхатых», высмеянных в стихах Беранже, как представителей определенного господствующего класса. Это банкиры и биржевики, судьи, адвокаты, мэры, редакторы газет, защищавшие политические интересы финансовой аристократии, меткие и разоблачающие характеристики которым дал также Бальзак. Через внешнее преувеличение Домье сумел мастерски передать их общую внутреннюю сущность.

Замечательным итогом работы Домье в области сатирического портрета в 30-е годы явилась литография «Законодательное чрево», выполненная в 1834 г. для «Ежемесячного литографического объединения». Художник объединил в одной композиции сатирические портреты представителей финансовой аристократии, изобразив заседание Законодательного собрания, палаты «народных представителей». Сразу же бросается в глаза полное безраличие большинства собравшихся здесь лиц к тому, что происходит. Депутаты беседуют между собой, спят, читают, дремлют. Они бесконечно далеки от интересов народа, к которому иногда в своих выступлениях апеллируют для красного словца. Их тучные фигуры вырисовываются друг за другом на скамьях зала заседаний, их тупые лица полны самодовольства. Правда, Домье несколько акцентирует внимание зрителя на группе слева, центром которой является Тьер. Это достигается не только тем, что министры помещены в первом ряду, но и тем, что Домье подчеркивает деятельное начало в этой группе. Достаточно посмотреть на хитрую физиономию Тьера и внимательно слушающего его Гизо, чтобы понять, что здесь плетется новая политическая интрига, готовится новая махинация.

Домье чужды какие-либо личные счеты, едкие нападки по отношению к одним и более снисходительное отношение к другим, — все они как представители правящих кругов Франции одинаковы. Все они сто́ят один другого, как бы говорит художник, размещая их друг за другом на скамьях и освещая всех одинаковым, ровным, падающим сверху светом. Ничто не отвлекает внимания от главного. Здесь не нужна даже подпись для понимания смысла карикатуры. Художественные сатирические образы, образы исключительной выразительности, говорят сами за себя.

Домье считал, что основой сатирического произведения, как и любого другого, должен быть образ: «если мой рисунок вам ничего не говорит, это значит, что он плохой, подпись под ним не сделает его лучше. . .» И в этом отношении Домье был прежде всего большим художником, умевшим выразить идею своего произведения в достаточно убедительных художественных образах.

Он подчеркивал в своих карикатурах полное безразличие к интересам народа, страсть к обогащению, хищность, жестокость



О. Домье. Законодательное чрево. *Литография. 1834 г.*

с
т
т
н
с
и
с
ч
ц
п
ж
не
су

он
ра
че
зи
пр
в з
обр
не
пал
них
лен
мин
нез
гур
обра

политических деятелей Июльской монархии. Сатирические образы, созданные художником, соответствуют разоблачающим характеристикам, данным представителям финансовой аристократии в трудах Маркса и Энгельса.

В литографии «Законодательное чрево» Домье выступает уже зрелым мастером политической сатиры. За небольшой промежуток времени, отделяющий «Законодательное чрево» от «Масок 1831 года» Домье значительно вырос. По существу, тема этих произведений одна—разоблачение правящей верхушки буржуазии. И в том и в другом случае Домье кладет в основу композиции сатирический портрет, но в 1834 г. художник отказывается от условного приема масок и помещает своих отрицательных персонажей в конкретные условия, в типические обстоятельства. Благодаря этому он беспощадно вскрывает несоответствие изображенных персонажей представлению о государственных деятелях, наглядно показывает, что государственная власть находится в руках авантюристов, людей беспринципных или в лучшем случае бессильных.

Большое значение Домье как мастера реалистической сатиры, внесшего новый вклад в развитие сатирического искусства, станет особенно ясным, если сравнить «Законодательное чрево» с «Внутренним видом балагана» Декана и «Приговором раздраженной палаты» Травьеса. Стремясь раскрыть идею отсталости и бесполезности палаты, Декан изобразил на скамьях зала заседаний раков, стоптанные туфли, парики, кочан капусты и прочие предметы, имеющие символическое значение. Травьес представил государственных деятелей уродливыми горбунами, в образах которых подчеркнул их физическое безобразие. Сатира Домье бьет прямо в цель — он изображает конкретных представителей буржуазного правительства и в их образах подчеркивает типические черты буржуазии. Заострение, преувеличение образа не воспринимается у него как нечто неестественное, внешнее, а выражает внутреннюю сущность образа.

«Законодательное чрево» — выразительный пример композиционного мастерства Домье. В отличие от Гранвиля с его карикатурами-процессиями, с его любовью к детализации Домье в политической сатире создает образцы исключительно лаконичной композиции. Часть зала заседаний, ряды скамей, которые могут быть продолжены вправо, влево и вверх... Куда бы мы ни взглянули в этом огромном зале, мы увидели бы все ту же картину. Таким образом художник подчеркивает, что изображенная им сцена — не случайный частный эпизод, а явление, характерное для всей палаты, для всего буржуазного правительства. Никаких лишних деталей. Они немногочисленны и каждая из них несет определенную смысловую нагрузку: платок Арле, надпись «места для министров»... При всем сходстве поз депутатов Домье подмечает незначительные индивидуальные особенности каждого лица, фигуры. Он добивается того, что в композиции не чувствуется однообразия, монотонности. Этому способствует и фигура лионского

мэра, изображенная на переднем плане справа, а также брошенные на барьер цилиндр и книга. Для характеристики персонажа Домье очень умело использует силуэт фигуры, который обычно четко вырисовывается на более светлом фоне. В совершенстве владея литографской техникой, он тонко передает многообразие световых и цветовых отношений действительности.

Литографии 1834 г. отличаются монументальностью, пластичностью и ясностью художественного решения. Почти все они отмечены печатью вдохновения и большого таланта. Силу воздействия политических сатир Домье 30-х годов, их высокое мастерство в полной мере раскрывают слова Бальзака, сотрудничавшего вместе с Домье в «Карикатуре»: «У этого парня под кожей мускулы Микельанджело!».

С творчеством самого великого писателя-реалиста у Домье есть много общего. Подобно Бальзаку, Домье сумел глубоко понять жизнь современного ему общества и выступить с резкой, беспощадной критикой буржуазии.

Наряду с напряженной работой над отдельными сатирическими портретами, итогом которой явилось «Законодательное чрево», Домье успешно работал над многофигурными композициями, где показывал отрицательных персонажей в действии.

К числу удачных сатирических произведений такого рода относится карикатура «Все мы честные люди, обнимемся и дело с концом»,[1] на которой Домье изобразил объятия и рукопожатия представителей государственной власти во Франции во главе с королем. Обнимаясь, они тащат друг у друга бумажники, часы и кошельки. В образной форме Домье мастерски раскрыл тот дух спекуляции и обмана, который царил при дворе короля. «Так как финансовая аристократия издавала законы, управляла государством, распоряжалась всем организованным аппаратом государственной власти и ввиду подобного положения вещей и с помощью печати держала в своих руках общественное мнение, то во всех сферах, начиная от королевского двора и кончая притонами низшего разряда, — писал К. Маркс, — царила одна и та же проституция, тот же бесстыдный обман, та же страсть к обогащению не путем производства, а путем ловкого прикарманивания уже имеющегося чужого богатства; и особенно среди верхов буржуазного общества проявлялись необузданные... нездоровые и порочные вожделения...»[2]

В литографии «Опустите занавес, фарс окончен»[3] Домье разоблачает стремление короля перейти к единоличному управлению.

Художник изображает сцену, на которой происходит заседание парламента. На первом плане справа — Луи-Филипп в костюме арлекина. Сжимая в руке разорванный текст конституции, он приказывает опустить занавес, так как комедия окончена. Так же

---

[1] «Caricature», № 210, 13 ноября 1834 г.

[2] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1949, стр. 114.

[3] «Caricature», № 201, 11 сентября 1834 г.

как и «Законодательное чрево», литография «Фарс окончен» отмечена высокими художественными достоинствами. С большим мастерством Домье передает пространственную глубину, освещение и фактуру отдельных предметов: шелковый костюм арлекина, тяжелый занавес, однообразные черные фраки членов палаты.

Наряду с королем и членами его правительства Домье высмеивал газету «Конституционель», которая, по мнению современников, являлась идеальным отражением июльского режима. То он изображал редактора «Конституционель» Этьена и аллегорическую



О. Домье. Это только маленькая шутка. *Гравюра на дереве. 1834 г.*

фигуру, олицетворяющую газету, перед витриной магазина Обера, то представлял «Конституционель» в виде старой дамы-аристократки, то в виде голого жирного амура с колчаном стрел за спиной. [1]

В сатирических литографиях «Отдых Франции», [2] «Отъезд в Испанию» [3] и других он разоблачал внешнюю политику правительства.

---

[1] «Caricature», № 183, 8 мая 1834 г.; № 203, 25 сентября 1834 г.; «Charivari», № 164, 14 июня 1834 г.
[2] «Caricature», № 199, 28 августа 1834 г.
[3] «Caricature», № 240, 11 июня 1835 г.

Но особенное внимание художника в течение 1834 г. привлекали восстания в Лионе и Париже. Глубоко сочувствуя восставшим, Домье беспощадно клеймил палачей, потопивших в крови революционные выступления народа.

Можно насчитать несколько десятков произведений Домье, главным образом сатирических, так или иначе связанных с этими событиями, разоблачающих правительство в связи с разгромом восстания.

Чрезвычайно выразителен рисунок «Это только маленькая шутка»,[1] помещенный в «Шаривари» в 1834 г. На переднем плане Домье изобразил Луи-Филиппа, которого трудно узнать, так как на его глаза надвинут помятый цилиндр, в руках не королевский скипетр, а дубина. Король-громила идет вперед, а за ним на булыжниках мостовой остаются убитые мужчина, женщина и ребенок. Противопоставление короля-громилы и беззащитной фигурки убитого им ребенка производит трагическое впечатление. В отличие от ранее рассмотренных произведений эта работа выполнена в технике ксилографии.[2] Так же как в литографии Домье всегда сам рисовал на литографском камне, так и для гравирования на дереве художник сам делал рисунок непосредственно на доске.

В связи с разоблачением палачей восстания 1834 г. особое место Домье отводит Тьеру. «Избиение республиканцев на улице Транснонен, — писал К. Маркс о Тьере, — последовавшие затем гнусные сентябрьские законы против печати и права собраний и союзов были его делом».[3] В сатире «Триумфатор»[4] Домье изображает триумфальное шествие Тьера, задушившего восстания 1834 г. и устроившего резню на улице Транснонен. В грушеобразной колеснице, которую влекут представители буржуазного правительства, восседает Тьер. Он застыл в позе триумфатора с лавровым венком на голове и пером в руке. В лице его сохранено сходство: мелкие черты, крючковатый нос, быстрые хитрые глазки, бегающие за стеклами очков. Недаром современники, говоря о Тьере, отмечали, что «благодаря карикатурам Домье, вы его узнаете, даже не видя никогда».[5]

Таким образом, в ряде произведений Домье показывал «дела» буржуазных правителей. Самым значительным среди них была рассмотренная нами литография «Улица Транснонен».

---

[1] «Charivari», № 185, 5 июля 1834 г.

[2] С 1833 г. в «Шаривари» начали появляться рисунки и карикатуры, выполненные в технике гравюры на дереве. Первая ксилография с рисунка Домье была опубликована в журнале в ноябре 1833 г. Это была заставка на титульном листе. От небольших рисунков Домье перешел затем к большим композициям, таким, как «Это только маленькая шутка», «Нерон, убивающий свою мать», «Эта комната слишком грязна. . .», «Для бедных солдат с улицы Транснонен».

[3] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избр. произв., т. I, М., 1949, стр. 461—462.

[4] «Caricature», № 215, 18 декабря 1834 г.

[5] H. Castille. Les hommes et les moeurs en France sous le règne de Louis-Philippe, Paris, 1853, стр. 61.



О. Домье. Улица Транснонен 15 апреля 1834 г. *Литография. 1834 г.*



Часто Домье строил свои литографии на непосредственном столкновении двух противоположных образов — положительного и отрицательного.

В литографии «Этого можно отпустить на свободу, он больше не опасен...[1] враг торжествует. Луи-Филипп и прокурор стоят у постели умирающего в тюрьме участника восстаний. Обращаясь к прокурору, король удовлетворенно сообщает ему, что противник более не опасен. Действительно, тело арестованного безжизненно вытянуто, рука опустилась на пол. Другую руку держит король, щупая ослабевающий пульс умирающего. Изможденной фигуре арестованного противопоставлены заплывшие жиром фигуры короля и прокурора. Фон, на котором изображено происходящее, как и во многих политических карикатурах Домье 30-х годов, почти нейтральный. Детали сведены к минимуму: жалкая деревянная койка, кувшин у изголовья. В этой литографии нет борьбы, она уже окончилась, и враг победил.

Но в других произведениях на ту же тему не чувствуется обреченности. Об этом свидетельствует рассмотренная нами литография «Современный Галилей», а также «Галльские пленники», которая, по всей вероятности, выполнена совместно Гранвилем и Домье, причем фигуры арестованных республиканцев принадлежат, очевидно, Домье. На это указывает сравнение этой литографии, опубликованной в июне 1835 г. в «Карикатуре», с литографией Домье, появившейся в июне 1835 г. в «Шаривари» (в каталоге Делтейля она опубликована под номером 246). Фигура республиканца, гордо стоящего с заложенными за спиной руками, полностью повторяется в этих двух литографиях. Судьи, изображенные в виде зверей, вероятно, принадлежат Гранвилю, так как Домье в 1834—1835 гг. почти не прибегал к этой манере. На возможность сотрудничества Домье и Гранвиля именно в это время указывают еще несколько литографий, опубликованных в «Карикатуре»: «Поезжайте, дорогой...», подписанная «G» (Гранвиль?) и Домье,[2] причем Делтейль прямо указывает, что литография выполнена Домье совместно с Гранвилем, и «От твоих покорных слуг»,[3] подписанная «G» и «H. D».

И в «Современном Галилее» и в «Галльских пленниках» в образах положительных героев подчеркнуты гордость, презрение к судьям, вера в правоту своего дела; не остается сомнения в их неизбежной победе.

В том же номере журнала «Карикатура», где был помещен «Современный Галилей», была опубликована и литография «Очень хорошо. Вы себя прекрасно вели...»[4] на ту же тему (стр. 125). Литография также решена по принципу противопоставления об-

---

[1] «Caricature», № 201, 11 сентября 1834 г.
[2] «Caricature», № 232, 16 апреля 1835 г.
[3] «Caricature», № 234, 30 апреля 1835 г
[4] «Caricature», № 209, 6 ноября 1834 г.

разов положительных и отрицательных. Слева—толстая фигура человека в цилиндре, в котором можно узнать короля. Справа—арестованные участники республиканских восстаний. Арестованных трое; образы их взаимно дополняют друг друга. Во всей фигуре и в лице первого ярко выражено презрение к Луи-Филиппу; его сильная, энергичная фигура, крепко стоящая на земле, противопоставлена непомерно толстой фигуре короля, который крайне неустойчив на своих коротких ногах. Во втором образе — пожилого республикан-



О. Домье. Этого можно отпустить на свободу, он больше не опасен ... *Литография. 1834 г.*

ца — выражено нетерпение скорее покончить с пустыми разговорами. Фигура третьего, самого молодого арестованного, наиболее динамична из всех. Его лицо полно ненависти к буржуазному монарху, в нем чувствуется желание узника еще раз сразиться с правительством и королем. Вся эта сцена происходит на фоне обгорелых развалин, указывающих на недавно происшедший в тюрьме пожар. С ним самоотверженно боролись арестованные, за что их и хвалит король и в награду... отправляет в другие тюрьмы.

Таким образом, Домье не только изображает жестокие репрессии правительства и тяжелое положение народа, но подчеркивает его несломленную волю, желание дальнейшей борьбы. В этом отношении он идет значительно дальше прогрессивных французских художников того времени. В отличие от других мастеров политической карикатуры, показывавших тяжелую долю народа и обращавшихся для воплощения своих положительных идеалов к аллегорическим



О. Домье. Очень хорошо! Вы себя прекрасно вели ... *Литография. 1834 г.*

образам и образам республиканской интеллигенции, Домье с большим реализмом и глубиной сумел создать образ положительного героя своего времени.

Анализируя творчество Бальзака, Ф. Энгельс писал, что единственными людьми, о которых Бальзак говорил с нескрываемым восхищением, были «республиканские герои Cloître Saint Merri, люди, которые в то время (1830—1836) были действительно представителями народных масс».[1] Ф. Энгельс видел величайшую победу реализма в том, что Бальзак, вопреки своим легитимистским взглядам, показал неизбежность падения аристократии и видел людей будущего в республиканских героях 30-х годов. Домье в трактовке

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. М., 1937, стр. 164.

образа положительного героя своего времени пошел дальше Бальзака, причем не вопреки своим политическим взглядам, а благодаря им. Домье, последовательный республиканец и демократ, увидел положительного героя своего времени не только среди передовой республикански настроенной интеллигенции, но и среди рабочих. В литографии «Свобода печати»[1] он создал замечательный обобщенный образ борющегося пролетария.



О. Домье. Свобода печати. *Литография 1834 г.*

К образу рабочего Домье обращался и раньше, например, в карикатуре «А! Ты хочешь вмешаться в дела прессы», где изобразил рабочего-печатника, придавливающего в печатном станке Луи-Филиппа.[2] Но здесь Домье еще не создает обобщенный образ. Рабочий не воспринимается как грозный противник буржуазной монархии. Художник подчеркнул его веселый, задорный вид, не раскрыв в нем черт борца. Совсем другое впечатление вызывает литография «Свобода печати», где в образе рабочего показаны его воля, энергия и несокрушимая сила.

Домье изображает печатника, поднявшегося на борьбу за свободу и демократию. Типографские рабочие были одним из наиболее

---

[1] Литография была выполнена для «Ежемесячного литографического объединения» в 1834 г.

[2] «Caricature», № 152, 3 октября 1833 г.

революционных отрядов рабочего класса столицы. Июльскую революцию начали именно типографщики, которые, выйдя на улицу, увлекли за собой рабочих других профессий. Но образ печатника, работника определенной профессии, воспринимается нами как обобщенный образ пролетария, поднявшегося на борьбу со своими угнетателями. Фигура рабочего выдвинута на передний план. Рабочий крепко стоит на земле, рукава рубашки засучены и обнажают сильные мускулистые руки, сжатые в кулаки. Справа видна небольшая группа — это коронованные родственники Карла X приводят его в чувство после столкновения с рабочим. Слева воинственно потрясает зонтиком король-буржуа, которого удерживает осторожный Гизо. За королем стремительно следует Персиль. Нет сомнения, что исход этого столкновения будет таким же, как и с Карлом X. Об этом говорят сила и уверенность, которые ощущаются в фигуре рабочего, его волевое лицо, обращенное в сторону Луи-Филиппа. Чтобы придать большую устойчивость центральной фигуре, Домье не только выдвигает рабочего на первый план, он помещает его в середине листа, в центре своеобразного полукруга, образованного площадкой с надписью: «Свобода печати».

Активно борясь за свободу своего народа, разделяя наиболее прогрессивные общественно-политические взгляды, в совершенстве владея методом критического реализма, Домье сумел в образе борющегося пролетария (хотя рабочий класс во Франции еще только начал выступать на политической арене и борьба рабочих не была еще часто встречающимся, повсеместно распространенным явлением) обобщить в художественном образе существенные стороны этого явления, выразить его действительную социально-историческую сущность. Он подчеркнул, что решающая роль в классовой борьбе принадлежит трудящимся, что народ является силой, двигающей вперед историю. «Свобода печати», как и многие другие произведения Домье, не утратила до сих пор своего агитационного значения.

1835 г. явился для Домье годом дальнейшего творческого подъема. Лучшие его сатиры этого года тематически связаны с апрельским процессом. Этот процесс, тянувшийся около девяти месяцев, явился фактическим продолжением борьбы между буржуазной монархией и республиканцами-демократами. Начавшийся 5 мая 1835 г. процесс, организованный после разгрома «Общества прав человека и гражданина» и подавления республиканских восстаний, вызывал живой интерес всех прогрессивных слоев французского общества.

Домье присутствовал в зале суда, и негодование художника-демократа нашло свое выражение во многих сатирических рисунках. Эти рисунки продолжают серию произведений, посвященных разоблачению суда, начатую портретами судей Персиля, Жакино Годара и продолженную затем в сериях «Люди юстиции» и других.

Не доверяя суду присяжных, правительство передало всех участников восстаний суду палаты пэров. Значительное число пэров бы-

ло людьми весьма преклонного возраста. Достаточно сказать, что суд возглавлял Барбе-Марбуа, которому было 90 лет. Домье воспользовался этим обстоятельством, чтобы подчеркнуть косность, безразличие к делу людей, которым было передано правосудие. Сложив на коленях старческие руки, погрузившись в кресло, сидит Барбе-Марбуа,[1] дремлет граф Симеон,[2] храпит грузный Газан.[3] Одной-двумя удачно найденными деталями Домье конкре-



О. Домье. Судья Барбе-Марбуа. *Литография. 1835 г.*

тизирует место действия, добивается более отчетливой сатирической характеристики изображаемых. Домашние туфли на ногах Барбе-Марбуа, вата в ушах Симеона подчеркивают их полную незаинтересованность всем происходящим. В это же время Домье выполняет сатирический портрет Тьера, изображенного в виде Робера Макэра. Благодаря сатирическому таланту Домье образы судей превратились в образы подсудимых, выставленных на суд перед революционной Францией.

---

[1] «Caricature», № 238, 28 мая 1835 г.
[2] «Caricature», № 250, 20 августа 1835 г.
[3] «Caricature», № 245, 16 июля 1835 г.

Наряду с отдельными сатирическими портретами Домье выполняет ряд больших многофигурных композиций на темы, связанные с судом. В литографии «Вы имеете слово. Объяснитесь!»[1] художник в образной форме изображает «свободу слова» во время буржуазного суда. Лицемерно улыбаясь, прокурор предлагает осужденному высказаться, но тот не может произнести ни одного слова, так как рот его завязан, голова запрокинута и несколько судей держат его за руки. Вдали виден другой судья, который собирается отрубить голову своей жертве. Действие происходит в зале суда, о чем свидетельствуют сидящие в глубине блюстители правосудия.



О. Домье. Вы имеете слово. Объяснитесь! *Литография. 1835 г.*

Последний, 251-й, номер «Карикатуры» вышел с литографией Домье «И стоило жертвовать собой».[2] Художник изобразил июльских борцов, отдавших жизнь за счастье народа. Они встают из могилы и перед их недоуменным взором предстает не торжество свободы, а расправа конных полицейских с восставшим народом да церковная процессия.

После сентябрьских законов 1835 г. Домье, подобно другим сатирикам, обратился к критике нравов. И в этой области, взявшись за обличение нравов современного ему общества, Домье сумел создать произведения, явившиеся образцами глубокой социально-бытовой сатиры.

[1] «Caricature», № 236, 14 мая 1835 г.

[2] «Caricature», № 251, 27 августа 1835 г.

В сериях карикатур «Робер Макэр», «Парижские типы», «Супружеские нравы», «Цыгане Парижа», «Древняя история», «Современные филантропы», «Люди юстиции» и других, в многочисленных иллюстрациях к произведениям современных писателей Домье глубоко раскрыл и подверг резкому осуждению различные стороны жизни буржуазии.

Во время февральской революции и Второй республики, когда политическая карикатура вновь получила возможность для своего развития, мы видим Домье на боевом посту защищающим интересы демократии, активно борющимся против бонапартизма. Когда же угроза бонапартистского переворота стала явью и политическая карикатура была вновь запрещена, Домье все бо́льшее внимание уделяет живописи. Он выполняет замечательные произведения, отображающие жизнь трудового народа. И, наконец, во время франко-прусской войны художник создает серию литографий «Осада», полную гнева и боли за поруганную родину. Однако и в это время Домье не теряет веры в народ, остается на последовательно демократических позициях.

Политическая карикатура Домье 30-х годов — это только один, первый, но чрезвычайно яркий период в творческой биографии художника. Но, даже ограничиваясь рассмотрением этого периода, можно сделать некоторые выводы о значении и месте Домье в современном ему искусстве.

С самого начала своего творческого пути Домье поставил свое искусство на службу народу, сумел выразить в своих произведениях идеи, которые волновали народные массы Франции в 30-е годы XIX в. В его сатирах с особой силой звучал протест народных масс против существующего строя. Выступая против буржуазного правительства, возглавляемого королем Луи-Филиппом, Домье призывал народ к революции, к активной борьбе за республику. С глубоким сочувствием он относился к народному движению и своим искусством стремился поднять энергию народа. Это дает нам право утверждать, что Домье был художником-демократом, художником-революционером. Безусловно, Домье не очень ясно представлял себе вопрос о путях развития общества, о тех изменениях, которые должны в нем произойти с установлением республики, но в 30-е годы, когда борьба за республику носила исторически прогрессивный характер, когда республиканцы-демократы были действительными представителями народных масс, Домье несомненно являлся одним из самых передовых, действительно революционных художников Франции.

Работая в первую половину 30-х годов почти исключительно в сатирическом жанре, Домье сумел создать подлинно реалистические сатирические произведения. В карикатурах на Луи-Филиппа, Тьера, Гизо и других представителей финансовой аристократии Домье раскрыл типические черты определенной социальной силы — пришедшей к власти крупной буржуазии. В положительных образах борцов за республику, республиканцев-демократов, рабочих Домье

показал типические, существенные черты передовых людей своего времени. Величайшей заслугой художника было то, что он создал обобщенный образ пролетария, поднявшегося на борьбу со своими угнетателями, верно отразив то новое, что только еще стало появляться в общественной жизни Франции 30-х годов.

Изображая борьбу положительных и отрицательных героев и отражая таким образом в художественной форме процессы, происходящие в обществе, закономерности общественного развития, Домье показывал тем самым типические обстоятельства, в которых действовали его герои.

Жанр карикатуры, к которому обращался Домье в первую половину 30-х годов, давал ему возможность предельного заострения, гиперболизации образа, но преувеличение никогда не являлось для Домье самоцелью, оно всегда определялось желанием художника политически острее раскрыть сущность изображаемого явления.

Домье сумел придать своим персонажам, как отрицательным, так и положительным, большую конкретность и убедительность. Сатирические образы в произведениях Домье — это в большинстве случаев образы определенных политических деятелей, конкретных лиц. В них Домье подчеркивает типические отрицательные черты, свойственные всей финансовой аристократии. Образы положительных героев создавались художником несколько иначе. Это не портреты определенных лиц, а образы собирательные, которые, тем не менее, также созданы на основе изучения и обобщения явлений действительности.

Глубина идейного замысла в лучших произведениях Домье всегда сочеталась с большой художественной выразительностью. В литографиях, выполненных в течение 1834 и 1835 гг., чувствуется мастерство зрелого художника. Рисунок Домье стал свободнее, мягче. Скупыми графическими средствами он научился передавать богатство и многообразие явлений действительности. Домье работал очень быстро. Приступая к рисунку, он обычно имел уже в своем представлении почти сложившийся художественный образ и композицию произведения. Несколькими штрихами намечал Домье основные очертания фигур, располагая их в пространстве, затем переходил уже к более тщательной отделке каждой из них, постепенно углублял психологическую характеристику изображенных персонажей, подчеркивал глубину пространства, объемность предметов, их материальность. Домье развил средства художественной выразительности карикатуры. Он умел обобщать виденное, умел несколькими штрихами, избегая мелочной передачи деталей, добиваться впечатления жизненности, правдивости.

Сравнивая творчество Домье с творчеством его предшественников, с творчеством современных ему прогрессивных карикатуристов, можно сделать вывод, что Домье был великим сатириком-реалистом, творчество которого значительно превышало как в идейном, так и в художественном отношении творчество других художников-карикатуристов. Но Домье обогатил не только сатирическое

искусство. Выступив в этой области как крупнейший революционный художник, художник-реалист, он внес богатый вклад в развитие французского реалистического искусства в целом. По критической направленности, законченности и художественной убедительности произведений, по своему боевому духу, по реалистическому мастерству Домье стал ведущим французским художником 30-х годов XIX в. Это определило почетное место Домье в развитии французского искусства, определило непреходящее познавательное, эстетическое и идейно-воспитательное значение произведений Домье.

* *
*

После разгрома республиканского движения и принятия реакционных сентябрьских законов против печати открытое существование политической карикатуры стало почти невозможным.[1]

Однако свободолюбивая мысль не умерла. Прибегая к новым способам и средствам, прогрессивные художники продолжали выступать против режима Июльской монархии. Характерной чертой карикатуры этого времени была более отчетливая, чем раньше, политическая окраска карикатуры нравов, что придавало произведениям этого рода подлинную глубину и социальную остроту.

Одним из наиболее значительных явлений в этой области была упоминавшаяся нами серия сатирических литографий, созданная Домье в соавторстве с Филипоном и известная под общим названием «Робер Макэр». Образ Робера Макэра, широко использовавшийся в театре и политической карикатуре первой половины 30-х годов для нападок на короля,[2] Тьера и других политических деятелей Июльской монархии, во второй половине 30-х годов получил свое дальнейшее развитие. Он стал подлинно великим сатирическим образом, в котором были раскрыты типические отрицательные черты французской буржуазии 30—40-х годов.

Наряду с серией «Робер Макэр» существовали и другие произведения, в которых критиковалась буржуазная монархия, — серии социально-бытовых карикатур Домье, произведения Шарле, объединенные в цикле «Темы философские, народные, моральные, политические, гражданские, религиозные и военные», посвященные Беранже, и многие другие.

В карикатуре нравов и в иллюстрации этих лет получило свое дальнейшее развитие реалистическое направление во французской графике. В этот период появляются многотомные иллюстрированные издания, посвященные описанию нравов, быта Парижа, такие,

[1] Отдельные политические карикатуры встречаются во второй половине 30-х годов и в 40-е годы, но они очень разрозненны и редки; их изучение сильно осложняется тем, что после 1835 г. не выходило больше специальных журналов политических карикатур.

[2] Ю. И. Данилин («Театр», 1939, № 9, стр. 57) сообщает, что Леметр сыграл последний раз Робера Макэра, загримировавшись Луи-Филиппом.

как «Дьявол в Париже», «Французы в своем собственном изображении», «Большой город», многочисленные нравоописательные очерки, так называемые физиологии. Писатели и художники анализировали в этих изданиях социальную действительность, давали характеристику отдельным представителям французского общества 30—40-х годов, начиная от его верхов и кончая низами. В. Г. Белинский подчеркивал, что в этих произведениях «текст и картинки составляют союз двух дарований, взаимно друг другу помогающих. . .», что « в них текст объясняет картинки, а картинки объясняют текст, и то и другое верно отражает в себе действительность».[1] Характерно, что прогрессивные художники обращались к иллюстрированию таких произведений, которые позволяли критиковать буржуазную монархию. Гранвиль иллюстрировал Беранже, «Сцены частной и общественной жизни животных» Бальзака, Ж. Санд и других авторов, «Жерома Патюро» Луи Рейбо; Травьес — «Парижские тайны» Э. Сю; Домье — «Медицинскую Немезиду» Фабра, «Физиологию Робера Макэра» Руссо и т. д.

Одним из остроумных способов протеста против Июльской монархии в течение второй половины 30-х годов и в 40-е годы было своеобразное оформление некоторых оппозиционных журналов, выходивших в знаменательные даты. Например, номер «Шаривари», вышедший 29 июля 1840 г., десять лет спустя после июльской революции, был напечатан на черной бумаге в знак траура по невыполненным июльским обещаниям,[2] номер журнала от 14 июля 1841 г., вышедший в день взятия Бастилии, был напечатан золотыми буквами на прекрасной меловой бумаге.[3] Конечно, воздействие такой формы протеста никак не могло сравниться с могучим влиянием политических карикатур первой половины 30-х годов, но все же оно кое-что значило в условиях реакции.

Новый массовый подъем политической сатиры наступил во время революции 1848 г. Прежде всего появились карикатуры, бичевавшие низвергнутую Июльскую монархию, выражавшие ликование народа, разбившего корону, за которой прятался капитал, и заставившего Временное правительство провозгласить республику. Эти настроения нашли свое выражение в карикатурах Домье.

Торжественное появление Республики, от которой в страхе бежали все враги, изобразил Домье в литографии «Последний совет бывших министров». В другой литографии — «Последний король французов» Домье выразил уверенность, что с королевской властью во Франции покончено навсегда. В карикатуре «Все потеряно, кроме кассы» он еще раз посмеялся над Луи-Филиппом, который, отправившись в изгнание в Англию, не забыл взять с собой свои капиталы.

Эти и им подобные карикатуры как бы завершают историю политической карикатуры в годы Июльской монархии и вместе с тем

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 221.
[2] «Charivari», № 211, 29 июля 1840 г.
[3] «Charivari», № 195, 14 июля 1841 г.

открывают первую страницу в истории политической карикатуры времени революции 1848 г.

Рассмотрение политической карикатуры в годы Второй республики не входит в задачу данного очерка. Карикатура 1848—1851 гг. развивалась в иной исторической обстановке, чем в годы Июльской монархии. Изменилось соотношение классовых сил в стране, изменился и характер сатиры.

* *
*

В наши дни, когда усилия всех честных людей объединены в едином стремлении предотвратить новую войну, одной из основных задач прогрессивного искусства является борьба за мир.

Прогрессивные художники западноевропейских стран все более решительно выступают в своих произведениях в защиту интересов народа, они стремятся сделать свое искусство понятным и близким массам. Во Франции, как и в других странах, передовое искусство неразрывно связано с трудящимися, с коммунистической партией, возглавляющей борьбу всех прогрессивных сил страны за мир и свободу.

Борясь за новое, демократическое и реалистическое искусство, художники обращают свои взоры к искусству Советского Союза, к изучению лучших реалистических, демократических традиций своего национального искусства.

В богатом, разнообразном наследии французских демократических художников XIX в. почетное место принадлежит и сатирическому искусству, прогрессивной политической карикатуре. В произведениях политических карикатуристов конца XVIII в., 30-х годов, времени Второй республики и Парижской Коммуны нашла свое отражение борьба широких народных масс, их стремление к революционному преобразованию общества.

Политическая карикатура 30-х годов явилась важным этапом в развитии революционно-демократического сатирического искусства. Продолжая традиции прогрессивной политической карикатуры 1789—1794 гг., она внесла в искусство карикатуры сильную реалистическую струю. Завоевания политических карикатуристов 30-х годов в отношении правдивого изображения действительности были использованы и развиты затем другими представителями французского реалистического искусства. Многие политические карикатуры 30-х годов сохранили свое актуальное значение до сих пор.

Показывая рост богатства на одном полюсе общества и нищеты на другом, жестокую расправу буржуазного правительства с народным движением и вынося свой приговор силам реакции, т. е. раскрывая в своих карикатурах существенные, типические черты буржуазного общества, политические карикатуристы 30-х годов создали произведения, которые звучат и в наши дни, обличая современные буржуазные правительства. Особенно актуальны многие политические карикатуры 30-х годов в современной Франции, пра-

вители которой превзошли своих предшественников 30—40-х годов прошлого века своей реакционной, антинародной, антинациональной политикой.

Лучшие политические карикатуры 30-х годов XIX в. учат современных французских художников создавать идейные, реалистические карикатуры, учат высокому художественному мастерству.

Особенно велико значение карикатур Домье, у которого учились и учатся многие карикатуристы последующих поколений. Французский народ любит и ценит творчество своего великого соотечественника. Творческое наследие Домье — крупнейшего революционного художника прошлого, разоблачавшего буржуазию и боровшегося за свободную, демократическую Францию, привлекает к себе внимание, вызывает горячие симпатии всех тех, кто примыкает к лагерю мира, демократии и социализма, возглавляемому Советским Союзом.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов В. М. Этюды по истории западноевропейского искусства, М., 1939.

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. II, М., 1949.

Белинский В. Г. «Парижские тайны». Роман Эженя Сю. Избр. философск. произв., т. II, М., 1948.

Вейль Ж. История республиканской партии во Франции. М., 1906.

Гейне Г. Французские дела. Собр. соч., т. VI, М., 1936.

Герцен А. И. Письма из Франции и Италии. Полное собр. соч., т. V.

Гіляров. Оноре Дом'э. Київ, 1937.

Гупперт Г. Оноре Домье. «Искусство», 1929, № 3—4.

Данилин Ю. Поэты июльской революции. М., 1935.

Данилин Ю. Робер Макэр. «Театр», 1939, № 9.

Делакруа Э. Дневник. М., 1950.

Замятина А. Н. Оноре Домье. М., 1954.

Калитина Н. Н. Оноре Домье и революционная политическая карикатура во Франции в начале 30-х годов XIX века. «Искусство», 1953, № 3.

Киссельгоф И. С. Республиканское восстание 1832 г. в Париже. Ученые записки Лен. Гос. пед. института им. Герцена, т. 62, 1948.

Киссельгоф И. С. Образование «Общества друзей народа» и начало его деятельности. Ученые записки Вологодского пед. института, т. 4, 1948.

Кунов Г. Французская пресса в первые годы Великой революции. М., 1919.

Кунов Г. Борьба классов и партий в Великой французской революции. М., 1923.

Липпольд Е. Никола-Туссен Шарле. Л., 1935.

Лисенков Е. Г. «Капричос» Гойи и сатирическая графика французской буржуазной революции 1789 г. «Искусство», 1937, № 5.

Молок А. И. Июльские дни 1830 г. в Париже, «Исторические записки», т. XX, 1946.

Муратов. Оноре Домье. «Золотое руно», 1908, № 11—12.

Писарев Д. И. Очерки из истории печати во Франции. Соч., т. 2.

Потемкин Ф. Лионские восстания 1831 и 1834 годов. М., 1937.

Ройтенберг О. Сатира Домье. «Искусство», 1954, № 5.

Сидоров А. А. Рисунки старых мастеров. М., 1940.

Стасов В. В. Очерки искусства в Европе в XIX веке. Избр. соч., т. III, М., 1952.

Тарле Е. В. Печать при Наполеоне I. Пг., 1922.

Тихомиров А. Жизнь и борьба художника Оноре Домье. «Юный художник», 1937, № 12.

Тугендхольд Я. Домье. «Художественная культура Запада», М., 1928.
Французская буржуазная революция 1789—1794 годов, под ред. Е. В. Тарле и В. Волгина, М., 1941.
Чернышевский Н. Г. Июльская монархия. Полн. собр. соч., т. VII, М., 1950.
Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры. СПб., 1903.
Яворская Н. Оноре Домье. Л., 1935.
Яворская Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX в. М., 1938.
Яворская Н. Филипп Жанрон. «Искусство», 1936, № 4.
Яворская Н. Художник и зритель во Франции в середине XIX века. Труды РАНИОН, М., 1928.
Adeline J. Hippolyte Bellangé et son oeuvre. Paris, 1880.
Alexandre A. Honoré Daumier, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1888.
Alexandre A. L'art du rire et de la caricature. Paris.
Alexandre A. Daumier. Paris, 1928.
Aulard F. A. Études et leçons sur la Révolution française. Paris, 1893.
Avenel H. Histoire de la presse française. Paris, 1900.
Banville Th. Mes souvenirs. Paris, 1882.
Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Paris, 1889.
Bayard E. La caricature et les caricaturistes, Paris, 1900.
Bellier de la Chavignerie E., Auvray L. Dictionnaire général des artistes de l'école française. v. I, II, Paris, 1882, 1885.
Beraldi H. Les graveures du XIX siècle. v. 1—12, Paris, 1885—1892.
Bertels K. H. Daumier als Lithograph. München, 1908.
Blanc Ch. Grandville, Paris, 1855.
Blanc Ch. Les artistes de mon temps, Paris, 1876.
Blum A. La caricature révolutionnaire. Paris, 1914.
Blum A. La caricature politique en France sous la Restauration. La Nouvelle Revue, 1918, mai.
Blum A. La caricature politique sous la Monarchie de Juillet, „Gazette des Beaux-Arts“, 1, 1920.
Boehn M. Vom Kaiserreich zur Republik. Berlin, 1917.
Bouvy E. Daumier. L'oeuvre gravé du maître. v. 1—2, Paris, 1933.
Brivois J. Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX siècle, Paris, 1883.
Cailler P. Daumier raconté par lui-même et par ses amis. Genève, 1945.
Castille H. Les hommes et les moeurs en France sous le règne de Louis-Philippe. Paris, 1853.
Ch. Ed. Grandville „Illustration“, 1847, № 213.
Champfleury J. Henri Monnier, sa vie, son oeuvre. Paris, 1889.
Champfleury J. Histoire de la caricature moderne. Paris.
Champfleury J. Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration, Paris.
Clogenson S. Grandville. „l'Athéneum français“, 1853, № 11, 12.
Collection de Vink. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, Paris, vv. II, III, 1914, 1921.
La Combe. Charlet, sa vie, ses lettres. Paris, 1856.
Courboin F. La gravure en France. Paris, 1923.
Daumier. Lithographies, gravures, sculptures. Catalogue. Paris, 1934.
Daumier. Die Parlamentarier. Berlin, 1952.
Dayot A. La Révolution française d'après des peintures, gravures, estampes. du temps. Paris.
Dayot A. Journées révolutionnaires 1830—1848. Paris.
Dayot A. Les maîtres de la caricature française au XIX siècle. Paris, 1888.
Delteil L. Le peintre-graveur illustré. v. 20, Paris, 1906.
Delteil L. Manuel de l'amateur d'estampes des XIX et XX siècles. Vv. 1, 2, Paris, 1925.
Drujon F. Catalogue des ouvrages, écrits et dessins poursuivis, supprimés ou condamnés depuis 1814 jusqu'au 1877. Paris, 1879.
Duranty. Daumier. „Gazette des Beaux-Arts“, v. 17, 1878, Paris.
Escholier R. Daumier, peintre et lithographe, Paris 1923.

Escholier R. Daumier. Paris, 1930.
Focillon H. Daumier. „Gazette des Beaux-Arts", 1929, Paris.
Frantz H. Uzanne O. Daumier and Gavarni. London, 1904.
Fuchs E. Die Karikatur der europäischen Völker. Vv. I, II. Berlin, 1904.
Fuchs E. Daumier. Lithographien 1828—1851. München.
Fuchs E. Daumier. Holzschnitte 1833—1870. München.
Garcin L. Grandville. „Gazette des Beaux-Arts", 1948.
Geoffroy G. Daumier. Revue de l'art ancien et moderne, 1901, v. IX.
Geoffroy G. Daumier sculpteurs. L'Art et les Artistes. T. I, Paris, 1905.
Glaser C. Die Graphik der Neuzeit. Berlin, 1923.
Gobin M. Daumier sculpteur. Genève, 1952.
Goncourt E. et J. Histoire de la société française pendant la Révolution. Paris, 1914.
Grand-Carteret J. Les moeurs et la caricature en France. Paris, 1888.
Hatin E. Histoire politique et littéraire de la presse en France. Paris, 1861.
Hautecoeur L. Littérature et peinture en France. Paris. 1942.
Inventaire du fonds français après 1800. Vv. I—V, Paris, 1930—1949.
Jaime E. Musée de la caricature. Paris' 1838.
Kahn G. Daumier. „Gazette des Beaux-Arts", 1901. I.
Knauf E. Daumier. Berlin, 1931.
Laviron G., Galbacio B. Le Salon de 1833. Paris, 1833.
Laporte A. Grandville. „Histoire littéraire du 19 siècle". V. 6. Paris, 1889.
Lemann B. Daumier père et Daumier fils. „Gazette des Beaux-Arts", 1945.
Marcel H. Daumier, Paris.
Maurice A., Cooper F. The history of the nineteenth century in caricature, London, 1904.
Meixmoron de Dombasle Ch. Grandville. Mémoires de l'académie de Stanislas, Nancy, t. XI, 1894.
Montrosier E. La caricature politique. Daumier. „L' Art", 1878.
Moreau A. Decamps et son oeuvre. Paris, 1869.
Orlan P. M. Grandville le précurseur. „Arts et métiers graphiques". 1934, № 44.
Pennell J. R. Lithography and lithographiers. London, 1915.
Renouvier J. Histoire de l' art pendant la Révolution (1789—1804). Vv. 1, 2, Paris, 1863.
Rosenthal L. Daumier, Paris.
Rosenthal L. Les conditions sociales de la peinture sous la Monarchie de Juillet. „Gazette des Beaux-Arts", 1910.
Rümann A. Daumier, sein Holzschittwerk. München, 1914.
Stahl F. Daumier. Berlin, 1930.
Tilkovský V. Daumier. Bratislave, 1951.
Venturi L. Daumier. L' Arte, 1934, № 5.
Vicaire G. Manuel de l' amateur de livres du XIX siècle, t.t. 1—7, Paris, 1894—1910.

Газеты и журналы

Les Révolutions de Paris, 1789—1794, № 1—225.
Le Père Duchesne d'Hébert, réimpression par F. Braesch. Paris, 1922, Vv. 1—4.
Les Actes des Apôtres, 1790—1791, Vv. 1—18.
Le Nain jaune, 1814—1815, № 1—45.
Le Miroir, 1821—1822, № 261—462.
La Caricature, 1830—1835, № 1—251.
Le Charivari, 1833, № 365—395, 1834, № 1—331.
La Charge, 1833, № 1—52.
La Mode, 1831—1835.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Канд. искусствоведения *Калитина Нина Николаевна*

Политическая карикатура Франции 30-х годов XIX столетия

Редактор *Г. Г. Мельникова*
Художник *М. В. Абрамов*
Техн. редактор *В. В. Иванов* Корректоры *И. Л. Каган, Л. А. Стопцова*

М-34257. Подписано к печати 9 IV 1955 г. Уч.-изд. л. 10,9. Печ. л. $8^3/_4+6$ вкл. Бум. л. $4^3/_8+0{,}38$. Формат бум. $60\times92^1/_{16}$. Тираж 4000 экз. Зак. 1976.

Типография ЛОЛГУ. Ленинград, Университетская наб., 7/9



~~9 р. 80 к.~~

НОВАЯ
ЦЕНА Р. — 30